



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kontraststrukturen und Autorschaft in
Jacques Audibertis Essay *Molière*“

Verfasser

Thomas Ochs

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Dieses durchaus aufwändige Diplomarbeitsprojekt war in dieser Form nur möglich, da ich mir der intensiven Unterstützung einiger Menschen gewiss sein konnte. Ich möchte an dieser Stelle all jenen ein großes Dankeschön aussprechen, die glauben mir auf irgendeine Art und Weise geholfen zu haben. Im Besonderen gilt der Dank meinem Betreuer Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld für inhaltliche und strukturelle Anmerkungen. Darüber hinaus möchte ich mich bei meiner Familie für die finanzielle und ideelle Unterstützung, bei Océane Héloïse Gonnet für die Hilfe an der Textübersetzung und Bettina Blechschmidt-Ziegenfelder für Hinweise zu Grammatik und Ausdruck bedanken.

Inhalt

1. Einleitung.....	5
2. Zur Biographie und zum Werk von Jacques Audibert.....	7
3. Der Essay <i>Molière</i> im Kontext theater- und filmtheoretischer Aspekte.....	
3.1. <i>Molière</i> als Untersuchungsgegenstand.....	12
<i>Molière</i> als biographischer Essay.....	15
Zur Editionsgeschichte und zu Audibertis Quellen.....	20
3.2. Verortung von Kontraststrukturen und Audibertis Theorie der Autorschaft.....	24
Kunsttheater und Film als Unterhaltungsformen.....	25
Audibertis Begriff <i>Film royal</i> und die Theatralität unter Louis XIV.....	28
Audibertis Kulturbegriff: Radikalisierungen im Frankreich der 1950er Jahre.....	32
„l'image du comédien“ – Audibertis Perspektive auf Jean-Baptiste Poquelin.....	36
Kategorien der Autorschaft: <i>Molière écrivain</i>	38
Komödiantische Analogien: <i>Poquelin et Chaplin</i>	50
Reflexionen zur Autorschaft: <i>Un film, un auteur</i>	58
4. Forschungsausblick.....	62
Anhang: <i>Molière</i> als bilingualer Text – Französisch / Deutsch (Auszüge).....	63
1. Préambule au vif / Hinführung zum Thema.....	65
1.1. Film royal / Königlicher Film.....	69
1.2. Armande princesse / Prinzessin Armande.....	73
1.3. Devant la foule / Vor der Menschenmenge.....	79
2. Lignes générales et analogies / Allgemeine Linien und Analogien.....	84
2.1. Le métier de Molière.....	84
2.2. Écrivains, Écrivains, Écrivains / Écrivains, Écrivains, Écrivains.....	87
2.3. Frégates et Forteresses, Les Comédies / Fregatten und Festungen, die Komödien.....	92

2.4. Amphitryon et Dom Juan.....	96
2.5. Poquelin et Chaplin / Poquelin und Chaplin.....	99
2.6. Eduardo De Filippo / Eduardo De Filippo.....	103
2.7. Les Contemporains.....	109
3. Jeu sur les noms.....	111
4. L'homme des machines / Der Maschinenmensch.....	114
4.1. Poésie et science.....	115
4.2. Psyché.....	119
4.3. Sublimité des opéras.....	122
5. Le bouquet / Das Bouquet.....	124
Filmographie.....	128
Bibliographie.....	129
Abstract.....	136
Curriculum Vitae.....	138

1. Einleitung

Am Beginn eines jedweden Projekts steht eine Idee, die sich aus unterschiedlichen Interessen heraus konstituiert. Eine Diplomarbeit ist ein Abschluss einer langen Studienzeit, in der man sich vielschichtige Lerninhalte und Methodiken erarbeitet hat. Mein Anspruch war, diesen letzten Abschnitt nochmals dafür zu nutzen, ein für mich relativ unbekanntes Themenfeld zu erschließen sowie die tiefgreifende Auseinandersetzung mit einer Fremdsprache zu suchen. Es gab daraufhin den Gedanken einen französischsprachigen Text zu übersetzen. Mit Jacques Audibertis *Molière* entdeckte ich ein Essay in meinem Bücherregal wieder, der seit dem Kauf auf einem Pariser Flohmarkt unverstanden Staubpartikel anhäufte. Den Autor selbst lernte ich erstmals zu Beginn meiner Studienzeit über die Beschäftigung mit François Truffaut kennen. Bei der Suche eines geeigneten Diplomarbeitsthemas rief allein dieser Zusammenhang in mir solche Begeisterung hervor, dass ich mich dem Essay annahm.

Die Notwendigkeit eine Diplomarbeit zu schreiben, veranlasst mich die Inhalte des Essays kulturwissenschaftlich zu erörtern, wenngleich sich die notwendige Perspektive erst mit dem Finalisieren der Übersetzung ergab: Mein besonderes Interesse liegt zum einen auf Audibertis Methodik scheinbar inkongruente Kulturphänomene miteinander zu verbinden und zum anderen auf seinem entworfenen, dreigliedrigen Autorensystem. Letzteres ist ein theoretisch erarbeitetes Konstrukt, um Molière von dem Edikt des Literaten zu befreien. Die Thematik und die damit verbundenen Prozesse sind nicht nur interdisziplinär, sondern entsprechen meines Erachtens in hohem Maße dem Anspruch des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien szenische Verfahren in ihrer medialen sowie historischen Ambiguität und der jeweiligen Aktualität zu erforschen.¹

Leben und Schaffen des französischen Autors Jacques Audiberti (1899–1965) gelten als Grundlage der vorliegenden Diplomarbeit. Im deutschsprachigen Raum zu seinen Lebzeiten zu einem gewissen Bekanntheitsgrad gelangt, erfährt sein Schaffen heutzutage – vor allem wissenschaftlich betrachtet – kaum Zuwendung. Es ist das Anliegen, sein Œuvre auf mehreren Ebenen zu beleuchten, um damit nicht nur eine biographische Skizze zu entwerfen, sondern in weiterer Folge einen detaillierten Blick auf einzelne Aspekte seines Werkes zu richten. In den Mittelpunkt der Betrachtungen rückt dabei sein 1954 veröffentlichter Essay *Molière*.²

1 Vgl. „Das Institut“, tfm *Universität Wien*, <http://tfm.univie.ac.at/institut/>, 08.01.2012.

2 Jacques Audiberti, *Molière. Dramaturge*, Collection Les grands dramaturges, Paris: L'Arche 1954, Rückseite des Buchcovers.

Aus vielschichtigen Gründen hat sich dieser Text im Laufe der Auseinandersetzungen mit Jacques Audiberti als prädestiniert erwiesen, Kern einer wissenschaftlichen Arbeit zu sein. Für dieses Vorhaben wurde in Auszügen eine deutsche Übersetzung von *Molière* angefertigt und diesem Dokument als Anhang beigelegt. Dabei ist die bilinguale Gegenüberstellung von hoher Relevanz für das Textverständnis. Die französische Fassung (Gesamttext) ist mit Zeilenangaben versehen, die innerhalb des Kommentars in einer Fußnote als Quelle angeführt sind. Grundsätzlich kann dieses Projekt nicht als eine abgeschlossene Auseinandersetzung bezüglich *Molière* verstanden werden. Es ist die Intention, einige signifikante Aspekte, die Audiberti in seinem Essay darlegt, zu kontextualisieren und letztlich einen Versuch zu unternehmen seine Autorenkategorien in einen Zusammenhang mit der *politique des auteurs* zu bringen. Darüber hinaus ist die Übersetzung als ein Angebot zu verstehen, sich vermehrt, durchaus in anderen Perspektiven, mit Audibertis Text auseinanderzusetzen.

Der biographische Essay *Molière* verknüpft den Autor Jacques Audiberti mit Jean-Baptiste Poquelin und eröffnet ein weitreichendes Forschungsfeld hinsichtlich einer divergierenden Molièreforschung. Es ist jedoch nicht vorrangiges Anliegen der Diplomarbeit, den Essay mit aller Evidenz darin zu verorten, sondern Audibertis Œuvre bezüglich seiner Betrachtungen zu Jean-Baptiste Poquelin im 20. Jahrhundert zu positionieren. *Molière* dient als Bezugspunkt für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem französischen Autor Jacques Audiberti. Für dieses Projekt hat demnach keine umfassende Lektüre der Forschungsliteratur zu *Molière* stattgefunden, da der Rekurs darauf stets der Herausarbeitung theater- und filmtheoretischer Aspekte von *Molière* und seinem Autor dient.

Diese Diplomarbeit unterteilt sich in drei größere Abschnitte, wobei die chronologische Lektüre derer nicht zwingend notwendig ist, sondern der stete Bezug zueinander auch ein Querlesen sinnvoll macht. Im ersten Abschnitt sind mehrere einleitende Aspekte formuliert, die nicht nur Jacques Audiberti in seiner Biographie vorstellen, sondern insbesondere *Molière* als einen bestimmten textuellen Gegenstand klassifizieren. Für den wissenschaftlichen Kern dieser Arbeit dient hauptsächlich der Essay als Bezugspunkt. Darin werden zwei konkrete Aspekte beleuchtet: einerseits ist es notwendig seine Theorie der Autorschaft zu verorten; andererseits gilt es, jene Kontraststrukturen aufzuschlüsseln, die Audiberti in Form von Analogien zu Jean-Baptiste Poquelin formuliert. Der abschließende Teil dieser Diplomarbeit enthält die bilinguale Textfassung sowie Notizen zu Handhabung und Herangehensweise an die Übersetzung.

2. Zur Biographie und zum Werk von Jacques Audiberti

Jeder Mensch hat eine Biographie. Doch nicht jedes Menschen Biographie ist Teil eines allgemeinen Wissens. Trotzdem gibt es manche Persönlichkeiten, die über kulturelle Grenzen hinaus einen Bekanntheitsgrad haben. Dabei kann sich die Biographie – und die damit verbundenen Lebensleistungen – einiger Menschen über deren Tod hinaus zu gewichtigen Identitäten einer Kultur entwickeln. Jean-Baptiste Poquelin ist solch eine historische Figur. Selbst nach mehreren Jahrhunderten Todeszeit ist dieser Mann noch unter dem Pseudonym Molière in den Köpfen vieler Menschen fest verankert. Der Autor Jacques Audiberti hingegen ist über die französischen Landesgrenzen hinaus kaum ein Begriff.³ Das liegt nicht zuletzt an der mangelnden, internationalen Rezeption seines Œuvre. Gerade deshalb ist es für dieses wissenschaftliche Projekt aus mehreren Gründen unerlässlich eine biographische Skizze seiner Persönlichkeit zu entwerfen. Im deutschsprachigen Raum liegt bis dato keine zufriedenstellende Beschreibung vor. Zudem ist es im Sinne einer Legitimation des hier vorliegenden Textes notwendig zu wissen, welche kulturgeschichtliche Relevanz allgemein hinter diesem Autor steckt. Trotz alledem kann Vollständigkeit an dieser Stelle kein Anspruch sein: Die folgende biographische Beschreibung versteht sich demnach als ein Grundriss einer weitaus komplexeren Biographie und führt bestimmte Aspekte eines Lebens ein, die im Zuge dieser Abhandlung von Bedeutung sind. Dabei liegt für den Kontext dieser Diplomarbeit der Fokus auf Audibertis Tätigkeit als Dramatiker und Journalist.

„Jeden einzelnen Menschen an seinen Platz stellen in der ungeheuren und unaufhörlich erneuten Konstruktion eines Weltalls, welches Tiere enthält, wunderbare Mineralien, Blumen und Pflanzen, Frauen auch, und Bonzen und Chefs und Sklaven, Künstler und Wüsten, Tänzerinnen und Bleiarbeiter, Vulkane auch und Bahnhofsvorsteher – das ist der (legitime) Ehrgeiz Audibertis.“⁴

Jacques Audiberti ist 1899 in Antibes geboren und 1965 in Neuilly-sur-Seine gestorben. Mit *Dimanche m'attend* schreibt er bis zu seinem Tod an einem letzten tagebuchähnlichen wie autobiographischen Roman. Mit zwölf Jahren versuchte er sich bereits als Lyriker und konnte

3 „Present-day French poetry does offer, however, another type of obscurity, one which stems from superabundance, from a kind of verbal delirium. Lautréamont was, in the nineteenth century, a somewhat isolated example of this form of art, while in our times Claudel's imagery has been found sometimes excessively full and complicated. But in contemporary French letters the most extraordinary example of this plethora of images, of chaotic expansion of ideas, comes from the pen of a journalist, poet, novelist, and dramatist named Jacques Audiberti.“: Kenneth Cornell, „Audiberti and Obscurity“, *Yale French Studies* 4/1949, S. 100–104, hier S. 100.

4 Jacques Lemarchand, „Etwas über Audiberti“, *Theater Heute* 3/1966, S. 54–55.

während seiner Jugend Erfahrungen als Journalist bei der Zeitung *Reveil d'Antibes* sammeln.⁵ Ein wichtiger Wendepunkt in seinem Leben ist das Jahr 1924, indem er seinen Heimatort verlässt, um nach Paris zu gehen und sich dort als Schriftsteller einen Namen zu machen. 1930 erscheint mit der Gedichtsammlung *Empire et la trappe* sein erstes Buch. In den darauf folgenden Jahren arbeitete er vermehrt für verschiedene Zeitungen und probierte sich mit *L'Ampélour* gleichzeitig erstmalig als Theaterautor. Im Jahre 1938 erscheint schließlich sein Debütroman *Abraxas*. Während des Zweiten Weltkriegs hält er sich mit unterschiedlichen journalistischen Schreibaufträgen wie bspw. für die Kulturzeitschrift *Comœdia* (21.06.1941–11.09.1943) über Wasser. Es ist bezeichnend, dass Audiberti ausgerechnet mit jenem Organ zusammenarbeitete: *Comœdia* war eine wöchentlich erscheinende Kulturzeitschrift, die der nationalsozialistischen Besatzungsmacht kritisch gegenüber stand.⁶ Die Nachkriegszeit ist die produktivste und erfolgreichste Zeit von Audiberti. Seine zahlreichen Theaterstücke finden auch im Ausland, vor allem in Deutschland und Amerika, Anklang.⁷ Er kollaborierte weiterhin mit einigen Zeitungen und Zeitschriften, dabei war er beispielsweise für die *Cahiers de Cinéma* als Filmkritiker tätig. In diesen 1950er Jahren publizierte er zudem zahlreiche Übersetzungen, Romane und Essays, u.a. 1954 den Essay *Molière*. Des Weiteren malte und zeichnete er. Erst der diagnostizierte Darmkrebs und damit einhergehende Operationen schienen seine Produktivität zu bremsen, aber wie sein autobiographischer Roman *Dimanche m'attend* darlegt, nicht zu verhindern.⁸

5 „Antibes est la clef de l'œuvre. Son grand-père maçon racontait de vieilles histoires populaires ; il ne fut pas élevé dans une maison bourgeoise. Très jeune, il connaît la vie populaire, jamais il ne s'isolera dans le cabinet d'un écrivain arrivé ; il pense toujours au peuple, cruel, dur et courageux qu'il a connu dans son enfance.“: Michel Giroud, *Jacques Audiberti*, Paris: Editions Universitaires 1967, S. 15.

6 „Hierbei handelte es sich um eine rein kulturell ausgerichtete Zeitschrift, die bereits in der Vorkriegszeit bestanden hatte und sich gemäßigt gab. So enthielt sie sich der Polemik und Kritik gegenüber jenen französischen Künstlern, die eigentlich von der Besatzungsmacht abgelehnt wurden, so daß sogar Sartre erwog, an ihr mitzuarbeiten. [...] Die Gruppe Schrifttum der Propagandaabteilung beanstandete den Kurs der 'Comœdia' und die von Rabuse gestaltete Seite, da auch Autoren wie Jean Paulhan und Jean Giraudoux sowie in Deutschland verbotene Bücher besprochen worden waren.“: Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart: Steiner 1993, S. 76;

Vgl. Herbert R. Lottman, *La Rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide*, Traduction de l'américain par Marianne Véron, Paris: Éditions du seuil 1982; (Orig. *The Left Bank* 1981), S. 226;

Vgl. Giroud, *Jacques Audiberti*, 1967, S. 114–116.

7 Vgl. Giroud, *Jacques Audiberti*, 1967, S. 87–95.

8 Vgl. „Petite Biographie de Jacques Audiberti“, *Association des Amis de Jacques Audiberti*, <http://www.aajaudiberti.com/>, 14.01.2012;

Vgl. Jacques Audiberti, *Dimanche m'attend*, Paris: Gallimard 1965;

Vgl. Cornell, „Audiberti and Obscurity“, 1949, S. 100–104;

Vgl. Giroud, *Jacques Audiberti*, 1967.

„Viele Etiketten versuchte man ihm anzukleben. Man sprach immer wieder vom gewaltigen Umfang seines Werkes, verwies auf die Schwierigkeit, es zu überblicken. [...] Auch ich habe keine besseren Vorschläge anzubieten, um sein Werk zu klassifizieren. Ich bin weit davon entfernt, es ganz zu kennen; ich kenne niemanden, dem es als Ganzes geläufig ist.“⁹

Die Problematik, die Hans Rudolf Stauffacher in seinem Nachruf beschreibt, ist heute noch immer oder viel mehr gegeben. Jene kaum zu überblickende Vielfalt und Ambiguität bedarf einer kulturwissenschaftlichen Verortung. Im Hinblick auf die Theater- und Filmwissenschaft bietet – wie in der biographischen Skizze angedeutet – Audibertis Œuvre eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten für die (Kultur)Wissenschaft. Es umfasst mehrere Gattungen, Genres und weist dabei vielschichtige, auch theoretische Facetten auf. Die 1950er Jahre sind im Hinblick auf seine Tätigkeit als Dramatiker und als Journalist von besonderer Bedeutung.

Dabei ist interessant zu beobachten, dass Audiberti stets auch Interesse daran hatte, mit jungen und innovativen Projekten zu kollaborieren. Er verfasste u.a. Texte für *La Parisienne* (1950–1953), *Variété* (1946), *NRF* und *Arts* (1957–1959). Das waren Zeitschriften, die sich hauptsächlich mit dem Film auseinandersetzten. Gemeinsam betrachtet, manifestieren diese Artikel die große Begeisterung Audibertis für das Medium.¹⁰ Schließlich ist es insbesondere seine Tätigkeit für die *Cahiers du cinéma* (07.1954–03.1956), die es im Rahmen dieses Projekts näher zu beleuchten lohnt. Die *Cahiers du cinéma* veränderte nicht nur die französische Filmkritik und war ein bedeutender Ausgangspunkt für die Nouvelle Vague, sondern ist auch heute ein prägendes Organ frankophoner Filmkultur.¹¹

„Monsieur, Jacques Doniol-Valcroze m'autorise à vous ‚relancer‘. Nous serions donc très heureux de voir votre nom figurer le plus régulièrement possible aux sommaires des Cahiers. Bien entendu, carte blanche vous est donnée pour nous livrer indifféremment critiques, mots, études, etc... Accepteriez-vous de tenir une rubrique que nous intitulerions ‚le billet d'Audiberti‘, ou une sorte de chronique perpétuelle de la femme au cinéma, fournies de réflexions que vous inspirent peut-être les actrices et héroïnes des films que vous voyez ? Réfléchissez à cela et envoyez-nous dès que possible le résultat de vos méditations.“¹²

Die Zusammenarbeit mit der *Cahiers du cinéma* ist vor allem deshalb interessant, weil ersichtlich wird, welchen Stellenwert Audiberti für die Redakteure dieser Zeit und das *cinéma d'auteur* hatte. Der Autor des zitierten Briefes ist François Truffaut, der Audiberti damit für

9 Hans Rudolf Stauffacher, „Audiberti, der Freund“, *Theater Heute* 8/1965, S. 14–15.

10 *Cahiers du cinéma* (Hg.), *Le Mur du fond. Ecrits sur le cinéma*, Paris: Les Editions de l'Etoile 1996.

11 Vgl. Emilie Bickerton, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, Übers. Markus Rautzenberg, Zürich: diaphanes 2010; (Orig. *A Short History of Cahiers du cinéma*, London: Verso 2009).

12 *Cahiers du cinéma* (Hg.), *Le Mur du fond*, 1996, S. 281. (Herv. i. Orig.)

das noch junge Filmmagazin gewinnen wollte. Man bot ihm an, sich völlig frei über Film(e) in Form einer eigenen Rubrik zu äußern. Bei diesem Angebot darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Audiberti für Truffaut eine große Persönlichkeit war, die er bewunderte. In seinen Filmen lassen sich beispielsweise zahlreiche Bezüge auf ihn finden.¹³ Audiberti formulierte seine Ziele für die Zusammenarbeit wie folgt:

„Mon intention serait de parler de mes impressions sur des thèmes et dans des directions variés, mais toujours à propos du cinéma, et à partir du cinéma. Il y aurait aussi à esquisser ce que pourrait être une critique, une ‚culture‘ générale dont la base, ou le prétexte, ne serait plus exclusivement littéraire mais cinématographique (reste à établir si le cinéma est un langage, autant que le langage lui-même. Mais là nous débouchons sur des perspectives philosophiques).“¹⁴

Inwiefern sich Audiberti letztlich mit der Politik der *Cahiers* vollends identifizierte ist schwierig zu beurteilen, vor allem in Anbetracht der Freiheiten, die man ihm gewährte. Fakt ist, dass seine Mitwirkung genau in jene Zeit fällt, in der Truffaut mit einem wegweisenden Essay die Filmkritik revolutionierte und die Politik der *Cahiers* begründete (Vgl. Kap. *Audibertis Kulturbegriff: Radikalisierungen im Frankreich der 1950er Jahre*). Die Lektüre der filmkritischen Texte von Audiberti macht deutlich, dass er sich mit ähnlichen Filmen, Regisseuren und Regisseurinnen beschäftigte, wie jene anderen Autoren des Heftes. Zumeist geben groß angelegte Themenfelder wie *L'amour au cinéma* den Duktus der Ausgabe vor bzw. lassen sich zu einem Film mehrere Beiträge verschiedener Autoren finden. Trotz aller Freiheit scheint seine Herangehensweise sowie Sichtweise auf und von Film in gegenseitigem Einfluss mit der Redaktion zu stehen. Seine Texte können nicht unabhängig von den Bestrebungen der *Cahiers* betrachtet werden (Vgl. Kap. *Reflexionen zur Autorschaft: Un film, un auteur*). Gleichzeitig stellen sie bezüglich seines Essays signifikante Verweise dar. Sein Beitrag *L'amour dans le cinéma* zur 42. Ausgabe der *Cahiers* aus dem Jahre 1954 verweist in bewunderndem Gestus auf zahlreiche Filmregisseure, deren Leben und Schaffen Audiberti in *Molière* für Analogien zu Jean-Baptiste Poquelin aufgreift:

„En dépit d'une hérédité périlleuse, sans trêve tenue à jour par le miaulement vénal des carnets de chèques, le cinéma, devenu l'art des arts, épanouit sa cheauchée en voûte céleste et humaine pour que nous planions éveillés dans la

13 Vgl. Jérôme Prieur, „Préface. Audiberti au cinéma“, *Le Mur du fond. Ecrits sur le cinéma*, Hg. Cahiers du cinéma, Paris: Les Editions de l'Etoile 1996, S. 13–25;

In Antoine Doynels Apartment hängt ein Bild von Jacques Audiberti an der Wand über dem Bett: Vgl. *Tisch und Bett*, Regie: François Truffaut, DVD-Video, Concorde Video 2005; (Orig. *Domicile conjugal*, FR 1970).

14 *Cahiers du cinéma* (Hg.), *Le Mur du fond*, 1996, S. 282. (Herv. i. Orig.)

générosité de l'espace où la phosphorescente queue de comète du rire, Chaplin, Tati, De Filippo, les fables animales et divines, Walt Disney, Jean Cocteau, la tumultueuse rivière des croisades et des épopées, Gance, Poudovkine, Eisenstein, King Vidor, Cecil B. De Mille, Guitry, s'enlacent aux paillettes du fait divers symbolique, Murnau, Capra, Orson Welles, Carné, Clouzot, et à la voie lactée des humbles détails italiens ou japonais, De Sica, Yako Misuki, pour construire, de secrets éclatés, une réponse en bloc aussi prodigieuse que l'allégorie du Printemps telle que la caméra de Luciano Emmer la fait avec lenteur surgir de Botticelli, pour qu'enfin nous la regardions après, tant de fois, l'avoir vue.¹⁵

Neben den journalistischen Tätigkeiten war Audiberti in den 1950er Jahren als Dramatiker äußerst produktiv. Aufgrund dessen *Molière* theater- und filmtheoretisch verorten zu wollen, ist es letztlich notwendig zu wissen, welche stilistischen Elemente Audibertis Theater charakterisieren. Bezeichnend ist die Tatsache, dass einige seiner Stücktexte von namhaften Theaterregisseuren und Autoren, u.a. Peter Stein¹⁶ oder Hans-Magnus Enzensberger¹⁷, ins Deutsche übersetzt worden sind. In seinen Stücken formuliert Audiberti ein allegorisches Theater, das symbolisch und mythisch aufgeladen ist. Thematisch umkreist er dabei die großen Topoi von Liebe und Gewalt, wobei er in der Liebe stets das Absolute, Unfehlbare und Ideale zu suchen scheint. Die Darstellung von Gewalt ist zumeist in der Vergangenheit situiert und versinnbildlicht sich oftmals in Formen des Krieges:

„Audiberti a horreur de la violence, de l'armée, de la police, de toute forme de coercition ; ces pièces représentent le carnaval de la force stupide, qui se résoud par la mort.“¹⁸

Dabei beschreibt Audiberti das Leben selbst als eine Farce und begreift die Absurdität in allen Dingen als einen Beweis für die Unmöglichkeit des Logischen und das Theater nicht als einen Spiegel unserer Existenz, sondern er titulierte die Farce als Mittel die Fantastik des Traumes darzustellen.¹⁹ Gerade aus dieser Perspektive heraus können Audibertis Theaterstücke nicht dem Absurden Theater zugeordnet werden, vielmehr bestechen sie durch imaginative und poetische Kraft, keineswegs durch radikale und neuartige theatrale Konzeptionen.²⁰

15 Jacques Audiberti, „L'amour dans le cinéma“, *Cahiers du Cinéma* 42/1954, S. 17–22 & S. 71–73.

16 Vgl. Jacques Audiberti, „Die Eingeborenen von Bordeaux“, Übers. Peter Stein, *Theater Heute* 3/1966; (Orig. *Les Naturels du Bordelais*, 1953), S. 55–72.

17 Vgl. Jacques Audiberti, *Theaterstücke I*, Hg. Max Hölzer, Übers. Hans-Magnus Enzensberger u.a., Neuwied am Rhein: Luchterhand 1961.

18 Giroud, *Jacques Audiberti*, 1967, S. 88.

19 „Toutes les pièces d'Audiberti sont grotesques ; la farce joue un rôle essentiel ; la dérision s'exprime par la stupidité des personnages qui ressemblent à des pantins ; le théâtre n'est pas loin, souvent, d'un théâtre de marionnette, tel que Ghelderode l'a créé.“: ebd., S. 91.

20 Vgl. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbek: Rowohlt 1991; (Orig. *The Theatre Of The Absurd* 1961);

3. Der Essay *Molière* im Kontext theater- und filmtheoretischer Aspekte

3.1. *Molière* als Untersuchungsgegenstand

Von Jacques Audiberti zu Jean-Baptiste Poquelin; von Jean-Baptiste Poquelin zu Jacques Audiberti. Verbindungsglied dieser beiden Persönlichkeiten ist der Essay *Molière*. Obwohl dieser nur ein Detail von Jacques Audibertis Schaffen darstellt, ist er Ausgangspunkt einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit dem Autor. In dieser Diplomarbeit steht demnach nicht Molière selbst im Fokus der Betrachtungen, obgleich die Erläuterungen zu Audibertis Beschreibungen naturgemäß auf ihn rekurren. Der Konnex beider Persönlichkeiten entfacht spezifische Fragestellungen. Bevor jedoch *Molière* analysiert und kulturwissenschaftlich verortet werden kann, ist es notwendig zu wissen, um welchen Gegenstand es sich dabei handelt. Je spezifischer die Textsorte vorab klassifiziert werden kann, desto genauer lassen sich etwaige Fragestellungen beantworten. Darüber hinaus ist es unerlässlich sich den historischen Quellen, die Audiberti für seinen Essay herangezogen hat, bewusst zu werden. Diese zwei Punkte liefern im Vorfeld Anhaltspunkte den Essay als Untersuchungsgegenstand zu konkretisieren. Zweierlei Darstellungen liefern einen ersten Eindruck von *Molière*, in denen sich zentrale Linien und Bezugspunkte von Audiberti ablesen lassen. Zunächst der Klappentext zur Erstausgabe aus dem Jahre 1954, die als erster Teil einer Reihe mit dem Titel *Les Grands Dramaturges* erschienen ist:

„Jacques Audiberti déroule en quelques pages passionnées le ‚film royal‘ de Versailles où la troupe de Molière s'unit à celle des courtisans pour un divertissement sans précédent. Derrière l'homme de la fête se cache pourtant le dramaturge Molière qui prend les hommes pour cible dans la mesure où il s'offre lui-même à leurs coups. Ici, Jacques Audiberti fait justice du mythe Molière-homme-de-lettres pour recomposer le visage de l'homme acteur, baladin et non littérateur, ‚écrivain‘ et non écrivain. L'auteur de *Dom Juan* ne vient-il pas prendre place parmi les grands amuseurs pathétiques comme Chaplin ou de Filippo ? Molière est bien, avant tout, *l'homme des machines*, le demiurge prodigieux du matériel magique, le dieu des artifices inventés par Sabbatini et Vigarani, le maître aussi d'une admirable langue poétique. ‚Grâce à lui notre nation fait entendre, sans système, sans dogmatisme, la protestation contre tout au monde, qui nous absoudra.‘ Jacques Audiberti a écrit pour présenter Molière son premier *livre* de critique : ses intuitions d'écrivain de théâtre retrouvent, en quelques pages d'une logique passionnée, ce que la critique universitaire a découvert depuis peu –

„Dès ses premières pièces Audiberti s'affirme comme un des maîtres du langage, comme un des plus extraordinaires inventeurs de mots et d'images de toute notre littérature. Tout n'est pas d'égale qualité dans ce torrent verbal ; il y a du bavardage, des plaisanteries faciles, des jeux de mots grossiers, mais aussi d'étonnantes trouvailles.“: Georges Versini, *Le théâtre français. depuis 1900*, Paris: Presses Universitaires de France 1970; S. 110;

Vgl. David Bradby, *Modern French Drama 1940–1990*, Cambridge: Univ. Press 1991; (Orig. 1984).

l'image de l'acteur régnant sur la féerie, l'image du comédien devenant auteur dramatique.²¹

Diese Beschreibung formuliert signifikant die Grundzüge von Audiberti's Text: Kunsttheater und Film als Unterhaltungsform; Dekonstruktion des Bildes „Molière-homme-de-lettres“²² mittels Kontraststrukturen und einem Autorensystem. Diese Grundlinien gilt es in einem Kommentar weiter zu verfolgen. Die zweite Auflage aus dem Jahre 1972 erscheint als Monographie, d.h. in neuem Gewand und mit einer anderen editorischen Vorbemerkung. Auf zwei Kurzbiographien zu Audiberti und Molière folgt jene Beschreibung des Essays:

„Carrière fascinante qu'évoque, analyse, compare Jacques Audiberti en puisant aux sources, les gazettes et surtout le précieux *Registre* (publié en 1876) tenu par Charles Varlet sieur de la Grange (on Lagrange, 1639–1692), l'historiographe de la troupe. Molière, c'est pour Audiberti le Chaplin, l'Eduardo De Filippo du Grand Siècle, 'l'homme des machines' créateur de divertissements, l'acteur-artisan qui se fabrique des rôles tirés de son cœur et de sa vie, 'crivant' génial jamais égalé qui inspire à son biographe et critique une étude poétique passionnée.“²³

Die Inhaltsbeschreibung zum Essay ist nicht so detailliert wie noch bei der Erstausgabe. Entscheidend ist der editorische Hinweis auf Quellmaterialien, die Audiberti für seinen Text verwendet hat (Vgl. Kap. *Zur Editions-geschichte und zu Audiberti's Quellen*). Die oberflächliche Inhaltsangabe verweist zwar auf den im Essay wichtigen Aspekt der Unterhaltung und lässt eine Umdeutung Molières erahnen, liefert gleichzeitig aber keinen konkreten Verweis auf inhaltliche Aspekte. Beide Zusammenfassungen unterstreichen Audiberti's leidenschaftliche Begeisterung für seinen Titelhelden. Diese Faszination offenbart die Lektüre des Essays mannigfaltig. Freilich stellt sich Audiberti damit in eine lange Tradition. Beschreibungen mit bewundernder Grundgestik zu Molière gibt es unzählige: Von Voltaire, über Thomas Mann bis Jouvett.²⁴

„These eccentricities aside, Audiberti's book is a refreshing approach to Molière as player and playwright, a life which evolved essentially in and for the theatre. This *vie* does not even attempt to answer all the questions a biography normally raises. Its uniqueness lies in its resolve to ignore many worn and unsolvable enigmas and to offer instead many insights and unconventional perspectives into Molière's 'vie théâtrale'. In that sense, it constitutes a kind of anti-biography.“²⁵

21 Audiberti, *Molière*, 1954, Rückseite des Buchcovers. (Herv. i. Orig.)

22 Ebd.

23 Jacques Audiberti, *Molière*, Paris: L'Arche 1972; (Orig. 1954), S. 1.

24 Vgl. Christian Strich/Rémy Charbon/Gerd Haffmans (Hg.), *Über Molière*, Zürich: Diogenes 1973.

25 Laurence Romero, *Molière: Traditions in criticism. 1900–1970*, Chapel Hill: U.N.C. Department of Romance Languages 1974, S. 76. (Herv. i. Orig.)

3.1. Molière als Untersuchungsgegenstand

Laurence Romero deutet an, dass *Molière* nicht im herkömmlichen Sinn – entgegen den ersten Eindrücken und Erwartungen – als Biographie betrachtet werden kann. Der Text tritt dem Lesenden vielmehr als eine Form von biographischer Hommage entgegen. Die Bewunderung für Molière ist zu jeder Zeit evident. Darüber hinaus dienen Audiberti stets Themen und Persönlichkeiten als Mittel zur Gegenüberstellung, die er selbst schätzt und die ihn inspirieren. Eine andere Verbindungen zwischen den beiden bestätigt diesen Eindruck: Ebenfalls 1954 hat Audiberti den Roman *Les Jardins et les fleuves* mit der Widmung an Molière, Chaplin und Jovet veröffentlicht. Damit ist eine Kreuzung von drei Künstlerfiguren gegeben, die sich in *Molière* wiederfinden lässt. Jean-Baptiste Poquelin war für Jacques Audiberti de facto ein Bezugspunkt und eine Inspirationsquelle. Der Essay offenbart dabei in seiner assoziativen Methodik eine originelle und einzigartige Weise sich mit einer Person auseinanderzusetzen (Vgl. Kap. *Molière als biographischer Essay*).

In *Molière* exemplifiziert Audiberti – in allererster Linie – Jean-Baptiste Poquelins Leben als ein Leben für das Theater, das nicht unabhängig dessen betrachtet werden kann. Die Entscheidungen und Handlungen seines Lebens sind stets in unmittelbaren Zusammenhang damit zu bringen. Diese Betrachtungsweise ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kein Einzelfall.²⁶ Klarerweise muss der Essay als eine Auseinandersetzung mit Jean-Baptiste Poquelin verstanden werden, die in weiten Teilen für sich steht:

„Jacques Audiberti's *Molière dramaturge* (1954) is a love story, told by an *homme de théâtre* who shared Molière's passion for the theatre. But the story evolves in fits and starts because Audiberti eschews systematic presentation. Excerpts and brief commentaries are sprinkled throughout but they usually concern the lesser plays.“²⁷

Die dargelegten Problematisierungen konstatieren, dass es sich bei *Molière* definitiv um keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jean-Baptiste Poquelin handelt, sondern in weiten Teilen um eine literarische Darstellung. Aus diesem Verständnis heraus kann der Essay ebenso etwas über Jacques Audiberti wie über Jean-Baptiste Poquelin mitteilen.²⁸

26 „Professor W. G. Moore's thin volume, *Molière: A New Criticism* (1949), turns resolutely in that direction and takes a very disabused attitude about the verifiable aspects of Molière's life. But it is René Bray's *Molière Homme de théâtre* (1954) which breaks completely with tradition and pointedly rejects biography as a valid criterion for textual analysis.“: Romero, *Molière*, 1974, S. 76, Vgl. ebd. S. 109. (Herv. i. Orig.)

27 Ebd., S. 75. (Herv. i. Orig.)

28 „A short, rather muddled work, which says more about Audiberti than about Molière. Nevertheless, its unexpected parallels and unorthodox assertions open new doors on the subject.“: Jacques Guicharnaud (Hg.), *Molière. A Collection of Critical Essays*, New York: Prentice-Hall 1964, S. 184.

Molière als biographischer Essay

Von Jacques Audiberti liegen Arbeiten aus unterschiedlichen Gattungen und Genres vor. Ein Text kann vieles sein: episch, dramatisch oder lyrisch. Als Autor bewegte sich Audiberti in allen drei großen Gattungen. Des Weiteren wird seine literarische Tätigkeit stets auch von seinen journalistischen Texten begleitet. Inwiefern dabei die Grenzen in seinem Œuvre zwischen den Darstellungsformen verschwimmen, rückt für diese Diplomarbeit in den Hintergrund. Vielmehr ist es die Intention sich mit der theater- und filmwissenschaftlichen Bedeutung von *Molière* auseinanderzusetzen.

Für diese Diplomarbeit ist es zunächst wichtig zu argumentieren, welche formale Qualität in *Molière* steckt und welche Textsorte dafür in Frage kommt. Dafür dienen zwei (theoretische) Schriften als notwendiger Bezugspunkt: Adornos *Das Essay als Form*²⁹ und Wolfgang Hildesheimers *Die Subjektivität des Biographen*³⁰. In dieser Perspektivierung lassen sich zweierlei Textformen erkennen, die Audibertis Text schließlich als ein biographischer Essay bestimmen lassen, nämlich die Biographie und den Essay. Aber bevor nähere theoretische Ausführungen folgen, ist es sinnvoll allgemein eine Definition der beiden Begriffe Biographie und Essay zu formulieren.

Biographie oder Biografie leitet sich vom Griechischen *biographía* ab und meint eine Lebensbeschreibung. Eine Biographie stellt also eine individuelle Lebensgeschichte dar, die anhand kulturpolitischer Verhältnisse der jeweiligen Zeit spezifische Lebensumstände sowie Ereignisse beschreibt und dabei ebenso einen Blick auf die geistige, seelische Entwicklung des Biographierten wirft. Die Biografie ist demnach eine spezielle Form der Geschichtsschreibung. Diesbezüglich können Biografien sowohl literarischen wie auch faktischen Charakter annehmen, wobei vor allem Autobiographien eher subjektivistisch geprägt sind.³¹

29 Vgl. Theodor W. Adorno, „Das Essay als Form“, *Noten zur Literatur* Bd. 11 *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 9–33.

30 Vgl. Wolfgang Hildesheimer, „Die Subjektivität des Biographen. [1981]“, *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Hg. Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker, Berlin/New York: de Gruyter 2011, S. 285–295.

31 Vgl. „Biografie“, *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+ch756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=b24_3033712, 18.11.2011;
„Eine eher traditionelle Arbeitsdefinition: *Die Biographie ist die Darstellung eines fremden in irgendeiner Weise für den Biographen bedeutsamen Lebenslaufes im Medium des narrativen Textes auf der Basis einer individuellen Sichtung und kritischen Bewertung überlieferter Zeugnisse. Die Biographie ist das Resultat einer Gattungswahl, die der Realisierung eingeschriebener oratorischer Zielsetzungen wie etwa der Unterhaltung oder Information, der moralischen Unterrichtung oder ideologischen Agitation des*

3.1. Molière als Untersuchungsgegenstand

Das oder der Essay meint grundsätzlich einen Versuch (Probe), welcher durchaus literarische Formungen annehmen kann. Er ist zumeist eine Abhandlung, die einen bestimmten Sachverhalt auf sehr spezifische und eher subjektivistisch orientierte Art und Weise erläutert. Dabei unterscheidet er sich von wissenschaftlichen Texten daran, dass er stilistisch und thematisch mehr Spielraum und Experimentierfreudigkeit zulässt. Oftmals ist die Intention eines Essays Fragen und Assoziationen aufzuwerfen, als fixe Antworten und Definitionen zu finden.³²

„Der Essay aber läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben. Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wider, der ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben.“³³

Die Programmatik, die Adorno im Essay als Form erkennt, liegt in dem Verfahren eben keine definitiven Bestimmungen zu liefern, sondern in seiner Methodik „unmethodisch“³⁴ zu sein. Gerade stetige Relativierung und andauernde Brüche bilden die Basis dafür eine Einheit zu finden: „Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt.“³⁵ Audiberti's Text ist systematisch unmethodisch. Die Systematik verbirgt sich in einer assoziativen Erzählstruktur, d.h. Beschreibungen von historischen Fakten verbinden sich mit assoziativen Bezügen, die Audiberti konstruiert. Das Hauptkapitel *Lignes générales et analogies* weist in den Beschreibungen der Analogien zwischen Jean-Baptiste Poquelin und Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts wie Charles Chaplin und Eduardo De Filippo vielfach sprunghaften Gestus auf. Diese Methodik bewirkt zuweilen eine positive Verwirrung, die überhaupt erst durch nähere und weiterführende Kenntnis der jeweiligen Thematik aufgehoben werden kann. Um den Essay inhaltlich zu begreifen ist diese Auseinandersetzung gefordert. Dieser Kontraststruktur ist der stetige Bruch und das, was Adorno als unmethodisch

Zielpublikums durch die Mittel der Identifikation mit und Distanzierung von der oder dem Biographierten dienen kann. Sie ist gebunden an den historischen, sozialen, regionalen und ästhetisch-poetischen Kontext ihrer Entstehung, an das literatur- und gattungsgeschichtliche Angebot an Darstellungs- und Beschreibungsverfahren. Nicht zuletzt ist sie – als populäre Gattung in besonderer Weise – in bezug zu sehen zu Rezeptionserwartungen wechselnder Leserschaften.“: Christian von Zimmermann, *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 10 (Herv. i. Orig.);

Vgl. Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker (Hg.), *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Berlin/New York: de Gruyter 2011.

32 Vgl. „Essay“, *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=b24_3033712, 18.11.2011.

33 Adorno, „Das Essay als Form“, 1974, S. 10.

34 Ebd., S. 21.

35 Ebd., S. 25.

3.1. Molière als Untersuchungsgegenstand

bezeichnet, inhärent: Es sind keine definitiven Bestimmungen nach striktem, argumentativen Gestus dargelegt. Vielmehr lässt Audiberti dem Lesenden einen bestimmten Spielraum sich mit seinem Text auseinanderzusetzen. Jedes Detail erscheint als signifikante Aussage. Ebenso ist es gerade in vielen Belangen die Herangehensweise an theater- und filmtheoretische Aspekte, die sich im Sinne Adornos als andauernder Bruch verstehen lassen. In Audibertis theaterhistorischem Kapitel *Préambule au vif* versucht er beispielsweise die Theatralität unter Louis XIV. aus einer filmischen Perspektive heraus zu betrachten. Zunächst erscheint diese Verbindung allein aufgrund der immensen Zeitspanne bis zur Herausbildung des Films unvereinbar. Eine tiefgreifende Auseinandersetzung offenbart jedoch analoge Mechanismen. Dabei entwickelt Audiberti über den gesamten Essay hinweg ein spezielles, elliptisches Sprachspiel, welches den Charakter seines Textes durchaus literarisch werden lässt.

Der von Adorno bezeichneten Skrupellosigkeit³⁶ entspricht Audiberti damit ebenfalls, wenn man allein jene Texte über Molière betrachtet, die Jean Duvignaud in seinem Essay in Form einer Übersicht anführt und zeitlich nur die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts abdecken. Des Weiteren charakterisiert Adorno damit ein Merkmal, dass auch dem folgenden Text inhärent ist: die Problematik der Biographie in einer essayistischen Form.

Der Versuch sich mit dem Aufsatz *Die Subjektivität des Biographen* von Wolfgang Hildesheimer, einem deutsch-jüdischen Autor, auseinanderzusetzen fußt auf der Annahme, dass aus seiner darin beschriebenen Konzeption seines berühmt gewordenen Textes *Mozart*, veröffentlicht 1977, Analogien zu Jacques Audibertis *Molière* ziehen lassen und somit eine Rechtfertigung darin besteht, jenen Essay in ähnlichem Sinn als eine Biographie zu lesen. Hildesheimer meint jedoch, dass er sein „Mozartbuch niemals [als] eine Biographie empfunden“³⁷ habe, wohingegen es die Kritik gleichsam als eine Antibiographie bezeichnet. Die zu Beginn des Kapitels angeführte Darstellung zur zweiten Ausgabe von *Molière* titulierte Audiberti als den Biographen von Jean-Baptiste Poquelin, der Titel lässt ebenso nichts anderes vermuten. Der nun folgende Verweis dient dazu dem Text dieses Edikt in gewissen Aspekten zu nehmen.

„Ich beschäftige mich also zunehmend mit Mozart, mit dem Wunsch, diesmal einen *großangelegten* Essay über ihn zu schreiben. Zum inneren Diktat aber wurde der Wunsch erst, nachdem ich die seriöse musikologische Sekundärliteratur gelesen hatte. Der domestizierte Mozart, der mir aus ihr entgegentrat, entsprach

36 Vgl. Adorno, „Das Essay als Form“, 1974, S. 10.

37 Hildesheimer, „Die Subjektivität des Biographen. [1981]“, 2011, S. 285.

nicht dem dionysischen Mozart, wie ich ihn – wahrscheinlich im Überschwang des Widerspruchswillens – sah. Heute sehe ich ihn sowohl dionysisch als auch apollinisch, sofern ich ihn *überhaupt* sehe. Und immer natürlich war ich abgestoßen von dem didaktischen Wunschdenken der Biographen, die ihn an ihrer eigenen Erlebnis, und Erfahrungs-Skala maßen und ihn entsprechend deuteten.“³⁸

Hildesheimers besaß ein genaues Verständnis für Textgattungen. Tiefgreifende Reflexionen zeugen davon.³⁹ Es kann demnach als eine bewusste Entscheidung für die Form gelten, dass er über Mozart ein Essay geschrieben hat: „Nach *meiner* Erfahrung muß man den Stoff zu Überzeugungsversuchen ein wenig dehnen, damit der Leser ihn versteht, ja, damit er ihn überhaupt zur *Kenntnis* nimmt.“⁴⁰ Die essayistische Darstellungsform scheint Hildesheimer genau diese Möglichkeit zu bieten. Das Dehnen des Stoffes oder das Überschreiten bestimmter, thematischer Grenzen ist dementsprechend die notwendige Methodik, um u.a. wie er es ausdrückt: „[...] meinen Helden so darzustellen, wie meine Vorstellungskraft es mir diktierte.“⁴¹ Damit charakterisiert Hildesheimer Qualitäten eines Essays, die ihn als Form manifestieren: (mögliche) Subjektivität, Experimentierfreudigkeit. Außerdem proklamiert er im Allgemeinen dafür sich einer subjektiven Herangehensweise nicht nur bewusst zu werden, sondern sie auch offensichtlich zu machen.⁴² Dabei geht er schließlich noch viel weiter:

„Und ich denke, daß dies eine wesentliche Vorbedingung für jede Biographie ist: nicht nur eine Fixierung an das Objekt, sondern größtmögliche Annäherung durch den Versuch der Identifikation. Doch gerade das hat kein mir bekannter Biograph vollzogen, alle haben sie das sogenannte Negative zurückgewiesen, als handle es sich um eine Zumutung.“⁴³

Ganz anders Audiberti, der sich den scheinbar mangelhaften Stücken Molières und seinen Skandalen zuwendet, um sein subjektives Bild zu zeichnen. Inwiefern sich Audiberti dabei mit seinem Helden versucht zu identifizieren, bleibt nicht vollends nachvollziehbar, obgleich seine Methodik Molière mit den Gegebenheiten des 20. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen, auf einen Aspekt hinweist, den Hildesheimer als für eine Biographie notwendig erachtet: das Bewusstsein dafür, dass das Fremdverstehen ein komplexes – nach Hildesheimer kaum mögliches – Unterfangen ist.⁴⁴ Deutlich ist die Faszination und die Inspiration, die sein Held in Audiberti auslöst (Vgl. Kap. *Zur Biographik und zum Werk von Jacques Audiberti*).

38 Hildesheimer, „Die Subjektivität des Biographen. [1981]“, 2011, S. 287. (Herv. i. Orig.)

39 Vgl. ebd., S. 285–295.

40 Ebd., S. 288. (Herv. i. Orig.)

41 Ebd., S. 285.

42 Vgl. ebd., S. 290.

43 Ebd. S. 292.

44 Vgl. ebd., S. 298.

3.1. Molière als Untersuchungsgegenstand

Im Zuge dessen kann behauptet werden, dass er sich seinem Objekt jahrelang – sowohl in seinem eigenem Stil als auch thematisch – angenähert hat. Nicht nur in diesem Sinne wäre nach Hildesheimer Audiberti in gewisser Hinsicht ein Biograph:

„Der Biograph ist ein Schriftsteller, der, wenn überhaupt, dann nur einmal ausschert, um über eine Gestalt zu schreiben, die ihn lange schon rezeptiv beschäftigt oder sogar lange sein Denken und Fühlen bestimmt haben mag, über die, und seine Beziehung zu ihr, er sich Klarheit zu verschaffen sucht.“⁴⁵

Letztlich ist es aus mehreren Gründen trotzdem nicht vollends möglich Audibertis Text als eine Biographie zu betrachten, weil die Methodik und damit die Signifikanz des Textes, nämlich Audibertis Kontraststrukturen, außer Acht gelassen werden würde. Es handelt sich vielmehr um eine essayistische Reflexion zu Molière, als wie eine Biographie. Freilich bezieht er sich vereinzelt ganz bewusst auf biographische Fakten, obgleich sie ihm vor allem dazu dienen in assoziativer Form inkongruent wirkende Analogien zu formulieren. Auch mit der dezidierten Thematisierung der gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten der Zeit steht Audiberti in der Tradition der Biographie. Alles in allem bleiben diese Merkmale stets ein untergeordneter Aspekt einer weiterführenden Herangehensweise. Diese Methodik soll durch die Bezeichnung *biographischer Essay* unterstrichen werden und vorneweg definieren.

45 Hildesheimer, „Die Subjektivität des Biographen. [1981]“, 2011, S. 294.

Zur Editionsgeschichte und zu Audibertis Quellen

In der Wissenschaft ist es unerlässlich Quellen und Verweise kenntlich zu machen, um nicht Gefahr zu laufen, als Konstrukteur von Plagiaten bezichtigt zu werden.⁴⁶ Literarischen und essayistischen Texten ist diese Notwendigkeit nicht zwingend gegeben (Vgl. Kap. *Molière als biographischer Essay*).

Gleichwohl interessiert es Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen bei der Analyse solcher Texte, welche Bezugsquellen während der Verfassung eines bestimmten Textes herangezogen wurden. Gerade im Hinblick auf eine wissenschaftliche Analyse von Audibertis *Molière* ist es unerlässlich sich bewusst zu machen, auf welche textuellen Gegenstände oder theatralen Ereignisse er sich bezieht. Vor allem aus dem Verständnis heraus, dass er in seinem Text ein ganz spezifisches Bild von Jean-Baptiste Poquelin zeichnet und das Aufschlüsseln dieses Bildes eben das Wissen um jene Quellen bedarf, durch das sich dieses Bild mitunter konstituiert hat.⁴⁷

„Carrière fascinante qu'évoque, analyse, compare Jacques Audiberti en puisant aux sources, les gazettes et surtout le précieux *Registre* (publié en 1876) tenu par Charles Varlet sieur de la Grange (on Lagrange, 1639–1692), l'historiographe de la troupe.“⁴⁸

Damit sind der zweiten Auflage von 1972 zwei historische Quellen vor dem eigentlichen Text angeführt. Diese editorische Notiz dient als einziger offensichtlicher Beleg dafür, dass sich Audiberti mit historischem Quellmaterial – neben den Stücken von Molière – auseinandergesetzt hat. Es lassen sich zwei wesentliche Quellen ablesen: das *Registre* von La Grange und historische Zeitungen. Abseits davon ist es vordergründig erst einmal nicht ersichtlich aus welchem Verständnis heraus Audiberti seinen Text verfasst hat. Zusätzlich ist es möglich in der Auseinandersetzung mit Primärtext und Editionsgeschichte weitere Belege aufzuspüren.

Molière ist 1954 erstmalig im L'Arche Verlag in Paris erschienen.⁴⁹ Die zweite Ausgabe wurde 1972⁵⁰ veröffentlicht und im Weiteren ein Neudruck dessen im Jahre 1997⁵¹, beides ebenfalls bei L'Arche. Beide Editionen sowie der Neudruck unterscheiden sich maßgeblich

46 Vgl. „Was ist ein Plagiat?“, Universität Basel, http://philhist.unibas.ch/fileadmin/faculty/user_upload/redaktion/FormulareInfoblaetter/Was_ist_ein_Plagiat.pdf, 03.01.2011.

47 Romero, *Molière*, 1974, S. 19–50.

48 Audiberti, *Molière*, 1972, S. 1.

49 Vgl. Audiberti, *Molière*, 1954.

50 Vgl. Audiberti, *Molière*, 1972.

51 Vgl. Jacques Audiberti, *Molière*, Paris: L'Arche 1997; (Orig. 1954).

voneinander. Die Erstausgabe im Gegensatz zur Zweiten ist als erster Teil einer Reihe unter dem Titel *Collection. Les Grands Dramaturges*⁵² erschienen. Der Titel wurde von *Molière. Dramaturge* zu *Molière* geändert, wobei der Untertitel als ein Teil der Reihe betrachtet werden kann. Vier kommentierende Kapitel⁵³ von Jean Duvignaud der Erstausgabe sind nicht in der zweiten Ausgabe abgedruckt. Die Klappentexte sind völlig unterschiedlich, dies ist freilich dadurch bedingt, dass die Zweitausgabe nicht mehr unter dem Gewand einer bestimmten Reihe steht. Ebenfalls enthält ausschließlich die Erstausgabe 21 betitelte Bilddokumente, wobei davon in einem Fall nur einen Untertitel angegeben ist (#5).⁵⁴

1. „Jacques Copeau : Le tréteau des *Fourberies de Scapin* (1921)“⁵⁵
2. „Louis Jouvet, chez Copeau, dans *Les Fourberies de Scapin* (Photo A.P.F.)“⁵⁶
3. „Au verso : Charles Dullin, dans *L'Avare* (1946)“⁵⁷
4. „Louis Jouvet dans le rôle de Philinte. / New-York, 1919, tournée Jacques Copeau. / (ARCHIVES DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE)“⁵⁸
5. „Le décor de Christian Bérard pour *L'Ecole des Femmes* chez Louis Jouvet. / PHOTOS LIPNITZKI“⁵⁹
6. „*Le Tartuffe* chez Louis Jouvet, avec Monique Mélinand. / PHOTO LIPNITZKI“⁶⁰

52 Klappentext der Collection: „VOICI une collection consacrée aux grands Dramaturges de tous les temps et de tous les pays. Son but est de contribuer au vaste mouvement de Théâtre Populaire auquel nous assistons aujourd'hui. Aussi entend-elle retrouver dans chacun de ces créateurs, moins l'écrivain que l'homme de théâtre, moins un psychologue qu'un médiateur entre l'Histoire et la Cité. Chaque volume contient une étude des moyens d'expression propres au dramaturge, une biographie, des textes choisis, un répertoire des mises en scène, une bibliographie et des illustrations.“: Audiberti, *Molière*, 1954, Buchrücken. (Herv. i. Orig.)

53 Diesbezüglich sind die Kapitel *La vie et la formation des instruments dramatiques* und *La troupe de Molière* dem Text von Audiberti vorangestellt, sowie die Kapitel *Répertoire des mise en scène* und *Mise au point rapide sur la critique « Molièresque »* nachgestellt.

54 Inwiefern davon auszugehen ist, dass Audiberti einige dieser Aufführungen gesehen hat, bedarf genauerer Archivarbeit, die an dieser Stelle nicht leistbar ist.

55 Audiberti, *Molière*, 1954, im Kapitel *Devant la foule* von S. 30–34 zwischen S. 32 und S. 33 befinden sich auf einem schwarz/weiß vorder- und rückseitig bedruckten Blatt drei Abbildungen. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite oben. (Herv. i. Orig.)

56 Ebd. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite unten. (Herv. i. Orig.)

57 Ebd. Die Abbildung befindet sich ganzseitig auf der Rückseite im Querformat, wobei sich die Beschriftung auf der Vorderseite ganz unten befindet. (Herv. i. Orig.)

58 Ebd. Im Kapitel *Le métier de Molière* von S. 44–50 zwischen S. 48 und S. 49 befinden sich auf einem schwarz/weiß vorder- und rückseitig bedruckten Blatt Papier drei Abbildungen. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite.

59 Ebd. Es befinden sich zwei Abbildungen untereinander auf der Rückseite. Der Untertitel bezieht sich auf beide. (Herv. i. Orig.)

60 Ebd. Im Kapitel *Les Contemporains* von S. 71–75 zwischen S. 72 und S. 73 befinden sich auf zwei schwarz/weißen vorder- und rückseitig bedruckten Blättern fünf Abbildungen. Die Abbildung befindet sich vorderseitig auf dem ersten Blatt. (Herv. i. Orig.)

7. „Le *Dom Juan* de Louis Jouvet / PHOTO LIPNITZKI“⁶¹
8. „Le *Dom Juan* de Jean Vilar (T.N.P.) / PHOTO D'AGNÈS VARDA“⁶²
9. „*Dom Juan* chez Louis Jouvet / PHOTO LIPNITZKI“⁶³
10. „*Dom Juan* au T.N.P. / PHOTO D'AGNÈS VARDA“⁶⁴
11. „*Dom Juan*, au T.N.P., avec Jean Vilar et Monique Chaumette (PHOTO VARDA)“⁶⁵
12. „*L'Avare*, au T.N.P. (PHOTO FITIDJIAN)“⁶⁶
13. „Le Médecin malgré lui, au T.N.P. (PHOTO VARDA)“⁶⁷
14. „Au verso : *Le Bourgeois gentilhomme*, à la Comédie-Française (PHOTO LIPNITZKI)“⁶⁸
15. „*Les Amants magnifiques*, à la Comédie-Française (1954) / PHOTO BERNAND“⁶⁹
16. „Jean-Louis Barrault : dispositif scénique pour *Les Fourberies de Scapin*“⁷⁰
17. „Pierre Bertin et Jean-Louis Barrault dans *Les Fourberies de Scapin* / PHOTO BERNAND“⁷¹
18. „Amphytrion, chez Jean-Louis Barrault / PHOTO LIPNITZKI“⁷²
19. „Ci-contre : / *Eduardo De Filippo* / PHOTO RUGGIERI“⁷³

61 Ebd. Die Abbildung befindet sich rückseitig auf dem ersten Blatt. (Herv. i. Orig.)

62 Ebd. Die Abbildung befindet sich vorderseitig auf dem zweiten Blatt. (Herv. i. Orig.)

63 Ebd. Die Abbildung befindet sich rückseitig auf dem zweiten Blatt oben. (Herv. i. Orig.)

64 Ebd. Die Abbildung befindet sich rückseitig auf dem zweiten Blatt unten. (Herv. i. Orig.)

65 Ebd. In den Auszügen von *Amphitryon* von S. 96–104 nach dem Kapitel *Jeu des Noms* von S. 89–95 zwischen S. 96 und S. 97 befinden sich auf einem schwarz/weißen vorder- und rückseitig bedruckten Blatt Papier zwei Abbildungen. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite. (Herv. i. Orig.)

66 Die Abbildung befindet sich auf der Rückseite. (Herv. i. Orig.)

67 Ebd. Im Kapitel *Psyché* von S. 112–118 zwischen S. 112 und S. 113 befinden sich auf einem schwarz/weißen vorder- und rückseitig bedruckten Blatt Papier zwei Abbildungen. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite. (Herv. i. Orig.)

68 Ebd. Die Abbildung befindet sich ganzseitig auf der Rückseite im Querformat, wobei sich die Beschriftung auf der Vorderseite ganz unten befindet. (Herv. i. Orig.)

69 Ebd. Vor dem Kapitel *Le bouquet* von S. 129–132 zwischen S. 128 und S. 129 befinden sich auf einem schwarz/weißen vorder- und rückseitig bedruckten Blatt Papier drei Abbildungen. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite. (Herv. i. Orig.)

70 Die Abbildung befindet sich auf der Rückseite oben. (Herv. i. Orig.)

71 Die Abbildung befindet sich auf der Rückseite unten. (Herv. i. Orig.)

72 Ebd. Im Kapitel *Répertoire des mises en scène* von S. 135–146 zwischen S. 144 und S. 145 befinden sich auf einem schwarz/weißen vorder- und rückseitig bedruckten Blatt Papier drei Abbildungen. Die Abbildung befindet sich auf der Vorderseite. (Herv. i. Orig.)

73 Die Abbildung befindet sich auf der Rückseite oben links. (Herv. i. Orig.)

20. „Ci-dessous : *Une mise en scène / à l'italienne au temps de Molière*“⁷⁴

Des Weiteren unterscheiden sich Erst- und Zweitausgabe an einigen Stellen in der Interpunktion. Diese Änderungen sind rein editorischer Natur und verändern keineswegs die Wirkung des Textes. Der Neudruck der zweiten Ausgabe weist kleinere editorische Notizen hinsichtlich einiger Stückzitate auf, die Audiberti in seinen Text einwebt. Zuvor waren diese Passagen zwar durch eine kursive Formatierung hervorgehoben, nicht jedoch eindeutig kenntlich gemacht, um welche Stücke es sich dabei handelt. In dem Neudruck von 1997 sind diesbezüglich gleichermaßen die Belege dafür angeführt.

Im Weiteren können über eine sprachanalytische Lektüre von *Molière* weitere Quellen bestimmt werden. Darüber stößt man auf Zitate, die in Form einer direkten Rede in den Text eingebettet sind. Demnach ist offensichtlich, dass sich Audiberti mit Robert Ballarts Notizen und den Grafiken von Israël Silvestre über das Fest *Les plaisir de l'île enchantée* auseinandergesetzt hat.⁷⁵ Außerdem lassen sich im Text Hinweise auf bestimmte Zeitschriften und Ausgaben finden: *La Gazette* vom 7. Mai 1664⁷⁶ und *Le Mercure Galant* – heute *Mercure de France* – vom 8. Januar 1672⁷⁷. Eine wichtige Quelle muss die Monographie *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière* (1825) von M. J. Taschereau gewesen sein.⁷⁸ Außerdem webt Audiberti Kommentare von Molière mit einer dialogischen Form in sein Essay ein.⁷⁹

Daraus lassen sich zwei wichtige Punkte über den Essay ableiten. Erstens: Konzipiert für eine Buchreihe über Dramatiker im Kontext von Theateraufführungen des 20. Jahrhunderts.⁸⁰ Zweitens: Rekurs auf und Relativierung von historischem Quellmaterial.⁸¹

74 Die Abbildung befindet sich auf der Rückseite unten. (Herv. i. Orig.)

75 Vgl. Zeile 54–58.

76 Vgl. Zeile 44–45.

77 Vgl. Zeile 1112–1115.

78 Vgl. Zeile 1539–1542.

79 Vgl. Zeile 588–607.

80 Vgl. Audiberti, *Molière*, 1954, Buchrücken. (Herv. i. Orig.)

81 Vgl. Zeile 588–607.

3.2. Verortung von Kontraststrukturen und Audibertis Theorie der Autorschaft

Nachdem Jacques Audibertis *Molière* in seiner Gegenständlichkeit ausführlich klassifiziert und die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Betrachtung erläutert worden ist, gilt es sich von nun an analytisch mit dem Inhalt des Essays auseinanderzusetzen, um Audibertis Autorenkategorien im Hinblick zur Theorie der Autorschaft zu reflektieren.⁸² Dabei fungiert diese wissenschaftliche Auseinandersetzung als ein Kommentar des Essays im theater- und filmwissenschaftlichen Kontext.

Innerhalb der inhaltlichen Analyse ist es erforderlich sich mit Kontraststrukturen⁸³ zu befassen, die Audiberti im Sinne von Analogien formuliert. Dabei begibt man sich auf eine Reise von der Theatralität des 17. Jahrhunderts unter Louis XIV. bis hin zur Filmkultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die zeitliche Spanne und der damit einhergehende gesellschaftliche Wandel sind enorm. Die kulturelle Disparität ist für Audiberti jedoch kein Hindernis seine Analogien zu entwickeln. Der Essay gliedert sich dabei in fünf größere Kapitel, die zumeist mehrere Abschnitte beinhalten. Indes unterscheiden sich die Passagen in ihrer Methodik, wenngleich Audibertis Ansatz, scheinbar inkongruente Phänomene aufeinander zu beziehen, allen übergeordnet bleibt.

In *Préambule au vif* setzt sich der Autor (theater)historisch mit dem Fest *Les plaisirs de l'île enchantée* und insbesondere mit dem Stück *La Princesse d'Elide* auseinander. In den *Lignes générales et analogies* entwickelt sich ein theoretisches und assoziativ wirkendes Spiel in Form von Analogien zwischen Jean-Baptiste Poquelin und zahlreichen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Im Weiteren bestimmt Audiberti Molière in diesem Konstrukt anhand eines dreigliedrigen Autorensystems als einen Mann des Theaters und versucht ihn von dem Edikt eines Literaten zu befreien. *Jeu sur les noms* ist eine etymologische Analyse des Namens Poquelin und dem Pseudonym Molière. In *L'homme des machines* richtet Audiberti einen (theater)historischen Blick auf die (Natur)Wissenschaft und ihre Errungenschaften für das Theater, von der Antike hin zu Molières *Psyché* und der Oper. Abschließend greift Audiberti in *Le bouquet* die erarbeitete Linie zur Definition „Molière-le-théâtre-fait-homme“⁸⁴ auf, um eine Gegenüberstellung zu Shakespeare *écrivain* und Molière *écrivain* vorzunehmen.

82 Vgl. Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000.

83 Vgl. Friedemann Kreuder, „Komisches“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 170–175.

84 Zeile 357.

Kunsttheater und Film als Unterhaltungsformen

Der Essay *Molière* zeichnet sich mitunter dadurch aus, dass er szenische Darstellungsformen unterschiedlicher (Zeit)Perioden assoziativ miteinander in Beziehung setzt: Kunsttheater im 17. und Film in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dabei sind Audibertis Ausführungen von einem persönlichen Verständnis von Kunsttheater und Film geprägt. Zwei Aspekte sind von Interesse: in welchem kulturellen Umfeld sich Audiberti mit seinem Schreiben befindet und die Mechanismen von Kunsttheater und Film als Unterhaltungsformen. Dabei rekurren Audibertis Beschreibungen auf Inszenierungsstrategien der Unterhaltung. Aus diesem Ansatz ergeben sich einige theatertheoretische Probleme, insofern dass sich der Begriff Unterhaltung erst im 18. Jahrhundert herausbildet:

„Zudem (3) werden unterschiedliche Theaterformen als Teile eines im 20. Jh. erweiterten Unterhaltungs- und Freizeitangebots thematisiert, das soziale Schichten und Lifestylegruppen zwecks Identifikation und Selbstinszenierung in spezifischer Weise wahrnehmen.“⁸⁵

Aber die Negation dieser Widersprüchlichkeit liegt in den Kontraststrukturen von Audiberti. Er formuliert die szenischen Vorgänge von den ästhetischen Strategien des Films ausgehend und projiziert die formale Qualität dessen auf ein ganz bestimmtes theatrales Ereignis unter dem Sonnenkönig. Damit ist eine Voraussetzung gegeben: Filmische Inszenierungsstrategien als Ausgangspunkt nehmen, um ein historisches Ereignis zu beleuchten. Der Kontrast von Film und Kunsttheater – und somit der Widerspruch die Theatralität unter Louis XIV. als eine analoge Unterhaltungsform zum Film zu betrachten – löst sich aufgrund der Methodik und der essayistischen Form, die Audiberti für seine Betrachtungen gewählt hat, auf (Vgl. Kap. *Molière als Untersuchungsgegenstand*).

Kunsttheater meint, „[...] jene Schauereignisse, die sich aus ihrem direkten Konnex mit dem Lebensprozess gelöst haben und darin eine eigenständige Enklave besetzen.“⁸⁶ In Audibertis Essay liegt einleitend der Fokus auf den szenischen Vorgängen des Festes *Les plaisirs de l'île enchantée*. Die darin stattfindenden Interaktionen können als Kunsttheater verstanden werden. Die Maschinen, die Kostüme und der inszenierte Pomp erzeugen eine Illusion, deren Künstlichkeit betont und deutlich ist. Die Intention der Veranstaltung lag mitunter darin, die Machtpolitik von Louis XIV. zu konsolidieren. Gerade die Bestrebungen des Sonnenkönigs

85 Stefan Hulfeld, „Unterhaltung“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 375–377, hier S. 375.

86 Stefan Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich: Chronos 2000, S. 379–401, hier S. 400.

für dieses Ereignis die Meister ihres Fachs an den Hof zu holen, manifestiert die konkrete Theaterform des Kunsttheaters.⁸⁷

Gleichzeitig dienen die szenischen Vorgänge dazu, die geladenen Gäste und vor allem den König selbst zu unterhalten. Trotz den Macht konsolidierenden Gründen betrachtet Audiberti dieses Ereignis hauptsächlich im Sinne einer Unterhaltungsform – *royal divertissement*. Sein programmatisches Kapitel *Film royal* entwirft dahingehend einen Kontrast zwischen zwei distinkten Medien:

„Jacques Audiberti déroule en quelques pages passionnées le ‚film royal‘ de Versailles où la troupe de Molière s'unit à celle des courtisans pour un divertissement sans précédent.“⁸⁸

Audiberti betrachtet die Analogie der Phänomene in deren Funktion als Unterhaltungsformen. Die Aufklärung und die damit einhergehenden Debatten um die Form des Nationaltheaters (Theater als moralisierendes Instrument des Staates) klingt zwar in politischer Hinsicht schon in den Bestrebungen von Louis XIV. und Kardinal Richelieu an, gleichzeitig ist der praktische Versuch Theater als eine moralische Anstalt zu nutzen eine Bestrebung des 18. Jahrhunderts. Vielmehr beginnen sich theatrale Prozesse vom Kult zu lösen und können sich deshalb aus heutigem Sinne als eine Form profaner Unterhaltung entwickeln.⁸⁹ Theater hatte noch nicht definitiv einen institutionellen Status, unter fördernder Hand eines Staates. Vielmehr unterlagen die Wandertruppen und wenigen festen Theater in Paris ökonomischem Druck. Dieser Aspekt spielt für Audiberti eine gewichtige Rolle.⁹⁰

„Andere Medien haben einen unmittelbaren Einfluß darauf, wie sich das neue Medium Film kulturell etabliert.“⁹¹ Die Herausbildung des Films als ein unterhaltendes und kommerzielles Massenmedium kann gesellschaftssoziologisch belegt werden. Diese Entwicklung gehorcht ökonomischen Interessen, d.h. möglichst ein breites Publikum mit dem Film zu erreichen.⁹²

87 Vgl. Zeile 79–84.

88 Audiberti, *Molière*, 1954, Rückseite des Buchcovers. (Herv. i. Orig.)

89 Vgl. François Hédelin d'Aubignac, *La pratique du Théâtre*, Hg. Pierre Martino, Alger: Carbonel 1927; Stefan Hulfeld, „Komödiantischer Nihilismus“, *Maske und Kothurn* 51/4, 2006, S. 21–29; Vgl. Hulfeld, „Unterhaltung“, 2005, S. 375–377.

90 Vgl. Zeile 1589–1591.

91 Joseph Garncarz, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2010, S. 224.

92 Garncarz Studie nimmt zwar hauptsächlich Rekurs auf Deutschland, kann aber gleichermaßen als ein sinnvoller Verweis für den weltweiten Siegeszugs des Films paradigmatisch herhalten. Dabei muss davon ausgegangen werden, dass vor allem seine empirischen Erarbeitungen für andere Länder und Kulturen variable Ergebnisse liefern, auch aufgrund bestimmter gesellschaftlicher Ereignisse. Dennoch kristallisiert sich Film vielerorts als ein unterhaltendes Massenmedium heraus: Vgl. Garncarz, *Maßlose Unterhaltung*, 2010.

„Par ailleurs, le cinéma est une industrie.“⁹³ Diese Festlegung von André Malraux kurz nach dem Zweiten Weltkrieg bestätigt, dass ökonomische Interessen keineswegs aus dem Medium verschwinden. Trotzdem hat sich das Medium in seinen Möglichkeiten extrem aufgefächert und tut dies im Zuge der Entwicklung digitaler Technologie bis heute. Dennoch ist es wichtig zu konstatieren, dass Audiberti den Film in seinem Essay als ein unterhaltendes Medium annimmt, vor allem als ein Kinoerlebnis, obgleich avantgardistische Bewegungen im Film, beispielsweise im Zusammenhang mit dem Surrealismus, seit den 1920er Jahren existieren und auch von Audiberti filmkritisch betrachtet werden.⁹⁴ Es ist ausschlaggebend, dass sowohl Kunsttheater und Film als Unterhaltungsformen nur ein Detail der Phänomene und deren Platz in der Kultur beschreiben, vielmehr klammert Audiberti mit dieser Herangehensweise zahlreiche film- und theatertheoretische Aspekte aus.

Im Nachfolgenden gilt es Audibertis Versuch das Fest *Les plaisirs de l'île enchantée* aus einer filmischen Perspektive heraus zu betrachten, zu erläutern (Vgl. Kap. *Audibertis Begriff Film royal und die Theatralität unter Louis XIV.*). Außerdem ist es notwendig den Autor Audiberti mit den kulturellen Radikalisierungen der 1950er Jahre in Frankreich in Beziehung zu setzen. Dieser Konnex ist im Bezug auf sein persönliches Verständnis von Kunsttheater und Film wichtig. Darüber hinaus war er mit der Mitwirkung an der *Cahiers du cinéma* und als Dramatiker an Phänomen beteiligt, welche die Kultur der Zeit geprägt haben. Dieser Verweis lässt sich letztlich mit seinen Autorenkategorien kontextualisieren (Vgl. Kap. *Audibertis Kulturbegriff: Radikalisierungen im Frankreich der 1950er Jahre*).

93 André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris: nouveau monde 2003; (Orig. 1946), S. 77.

94 Vgl. Cahiers du cinéma (Hg.), *Le Mur du fond*, 1996, S. 292–295.

Audibertis Begriff *Film royal* und die Theatralität unter Louis XIV.

„Un soleil apparaît, le roi“⁹⁵: Louis XIV., auch bekannt unter dem Namen Sonnenkönig, regierte Frankreich von 1643–1715 als absolutistischer König. Diese Herrschaft enthält unzählige diskussionswürdige Aspekte. Im Hinblick auf Audibertis *Molière* sind einerseits Inszenierungsstrategien, andererseits (Repräsentations)Funktionen von Bedeutung. In diesem Sinne stehen theatrale Ereignisse, die explizit für Louis XIV. stattgefunden haben, stets im Zusammenhang mit dem Verhältnis von Kunst und Politik. Sich dieser Tatsache bewusst, beschreibt Audiberti im Kapitel *Préambule au vif* szenische Vorgänge des Festes *Les plaisirs de l'île enchantée*.

„Son casque flambé de plumes. Son torse se gante d'une cuirasse de toile métallisée d'or qui met en valeur le galbe viril des pectoraux. Il monte un cheval criant de diamants.“⁹⁶ Audibertis Einstieg in seinen Essay beschreibt die Inszenierungsstrategien des Sonnenkönigs, die ihn zu einer besonderen und makellosen Figur stilisieren. Sein Kostüm hebt ihn signifikant im Schauspiel mit den anderen Akteuren hervor. Solche Personifikationen tauchen nicht nur in szenischen Verfahren auf,⁹⁷ sondern finden sich auch in Form von Herrscherstatuen und im Medaillenkult wieder. Sie haben einerseits divergierende, andererseits voneinander abhängige Facetten. Es kann diesbezüglich nicht von distinkten Verhältnissen gesprochen werden. Die Komplexität von Machtstrukturen und politischer Propaganda stellen theaterwissenschaftliche Betrachtungen einer bestimmten Aufführungssituation auf fragilen Boden.

Theatrale Darstellungsformen waren ein wirkungsvolles Mittel für Louis XIV., sich als Herrscher und seinen Hof als zentralen Ausgangspunkt der Macht zu inszenieren.⁹⁸ Diese Inszenierungsstrategien sind für Audiberti ein gravierender Ausgangspunkt Jean-Baptiste Poquelin und sein Œuvre zu verstehen. Mit einer Art Szenenbeschreibung von *Les plaisirs de l'île enchantée* weist Audiberti auf Aspekte der manipulativen Inszenierung hin, wenngleich ihm dabei die konstituierenden Mechanismen der Zeit bewusst bleiben. Die höfischen Feste, feierlichen *entrées* nutzen das theatrale Element, um in Form von *divertissements* die Macht aufrecht zu erhalten. In diesen Ereignissen wurde ein besonderer Wert auf Ausstattung, Kostüme und Kleidung gelegt, um damit die Pracht des Königreichs zu unterstreichen. Die sprachliche Qualität von Aufführungstexten hatte dabei eher einen geringeren Wert, wie man

95 Zeile 1.

96 Zeile 2–3.

97 Vgl. Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin: Wagenbach 1993, S. 13.

98 Vgl. ebd., S. 22.

an dem Stück *La Princesse d'Elide* sehr deutlich erkennen kann.⁹⁹ Diese Aspekte sind auch für Audiberti Ansatzpunkt sich mit dem Fest auseinanderzusetzen.

Die im Frankreich des 17. Jahrhunderts hauptsächlich, höfisch gegebene Theaterform war das Ballett, bei dem neben professionellen Darstellern und Darstellerinnen insbesondere auch Mitglieder des Hofes und der König selbst auftraten. Im *Ballett royal de la nuit* (1653) von Jean-Baptiste Lully tanzt Louis XIV. die aufgehende Sonne: „Un soleil apparaît, le roi“¹⁰⁰, schreibt Jacques Audiberti als ersten Satz in seinem Essay *Molière*. Damit entsteht nicht nur eine Verbindung zur Tanzdarbietung von Louis XIV., sondern auch zur berühmt gewordenen Bezeichnung *le Roi-Soleil*, die Louis XIV. für sich selbst prägte: zum einen die Sonne als Teil des königlichen Wappens, zum anderen die Sonne als Mittelpunkt des Kosmos. Daran anschließend entwirft Audiberti eine durchaus detailgetreue Szenenbeschreibung bestimmter Aufführungen, die im Rahmen der ersten drei Tage des Festes in den Gärten von Versailles stattgefunden haben.¹⁰¹ Das Fest *Les plaisirs de l'île enchantée* fand vom 07. bis zum 13. Mai 1664 in den Gärten von Versailles statt. Die gesamten Feierlichkeiten hatten die Legende der Zauberin Alcine zum Thema, enthalten in dem Versepos *Orlando furioso*, erste Fassung von 1516, von Ludovico Ariosto, genannt Ariost:

„At the king's request, the duke de Saint-Aignan had chosen Ariosto's *Orlando furioso* as the exterior framework around which the older celebrations (comedies, *courses de bague* or jousting a ring, lotteries, ballets, *collations* or light meals, fireworks, etc.) were organized. According to that legend, Roger and his knights, prisoners in the palace of the enchantress Alcine, entertained themselves with such divertissements while waiting for Mélisse to deliver the magic ring which would break Alcine's spell.“¹⁰²

Die musikdramatische Bearbeitung des Sujets übernahm Jean-Baptiste Lully. Für die gesamte Ausstattung und Gestaltung fantastischer Maschinen zeigten sich Carlo Vigarani und seine Techniker zusammen mit Charles Le Brun sowie den Malern aus seinem Atelier verantwortlich. Molière wurde mit der Verantwortung für die gesamten theatralen Aufführungen beauftragt. Insgesamt wurden während des Festes vier Stücke von ihm in Szene gesetzt.¹⁰³ In sieben Tagen finden neben diesen Stücken von Molière szenische Vorgänge

99 Vgl. Zeile 124–125.

100 Zeile 1.

101 Vgl. Préambule au vif.

102 Stephen Varick Dock, *Costume & fashion in the plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière: a seventeenth-century perspective*, Genf: Editions Slatkine 1992, S. 114.

103 Vgl. ebd., S. 114.

unterschiedlichen Charakters statt, die Audiberti in beschreibendem Gestus aufgreift. Seine Beschreibungen offenbaren einen lebendigen Eindruck der Theatralität:

„L'on vit, en outre, trois baleines nager. Ces bêtes automatiques, de Vigarani toujours, portaient Mlle Du Parc, qui représentait Alcine, et deux de ses nymphes, Mlle De Brie et Armande Molière. Alors, à la manière d'un livre, s'ouvrit le palais d'Alcine. S'y démenaient géants, Maures, nains et démons. Des chevaliers tentaient de s'en échapper. Le sortilège était sur le point de finir.“¹⁰⁴

Diese Beschreibungen der aufgeführten Zaubereien sind durchzogen von Thesen, welche man näher beleuchten muss. Audiberti konstatiert: „Tout, dans cette fête, fut poésie. Mais tout fut vérité.“¹⁰⁵ Theatrale Schein und Pomp, so Audiberti, vermittelten Authentizität. Der Abschnitt *Film royal*, trägt diesen Aspekt zu Tage. Zunächst einmal muss klar gestellt werden, dass die Stilisierung und Überhöhung einer Herrscherfigur mit theatralen Mitteln im 17. Jahrhundert nichts ungewöhnliches sind.¹⁰⁶ Der Zweck des Festes lässt sich demnach als eine Demonstration der Stärke des absolutistischen Frankreichs betrachten. Die renommiertesten Männer ihres Fachs wurden an den Hof geholt, um ein eindrucksvolles Fest zu inszenieren, das in einen antiken Rahmen eingebettet werden sollte: „Mais, pour le coup, les plus riches moyen d'un royaume alors sur le sommet de sa courbe jouaient au profit d'un songe esthétique.“¹⁰⁷ Diese Feststellung leuchtet freilich ein und bezeichnet gleichzeitig auch den Verdienst des Königreichs Frankreichs, ohne dessen Machtposition dieses Fest überhaupt nicht möglich gewesen wäre. Audiberti bestimmt das Fest gerade deshalb als ein bedeutendes geschichtliches Ereignis, weil es ein authentisches Bild der Zeit überliefert.¹⁰⁸

Audiberti's Beschreibungen zielen im Weiteren insbesondere darauf ab, dieses Fest aus einer filmischen Perspektive heraus zu betrachten. Der Titel *Film royal* verweist mit einer gewissen Programmatik auf das Medium Film. Darin beschreibt er szenische Gegebenheiten mit einem filmischen Vokabular, das vom Film als eine Unterhaltungsform ausgeht.¹⁰⁹ Dahingehend lassen sich folgende Elemente aus dem Abschnitt exzerpieren: Traum; Fantastik; Fiktion; Kostüme; Effekte. Diese bestimmen die Ästhetik der Vergnügungen. Audiberti betrachtet jene Inszenierungsstrategien als eine die Zeit konsolidierende, die von bestimmten Gegebenheiten

104 Zeile 101–105.

105 Zeile 114.

106 Vgl. Burke, *Ludwig XIV.*, 1993, S. 23.

107 Zeile 84–85.

108 Vgl. Zeile 86–91.

109 Vgl. Zeile 79.

beeinflusst werden.¹¹⁰ Ferner bestimmt Audiberti damit, dass Unterhaltungsformen dazu dienen können sich historische Gegebenheiten zu erarbeiten.

Theatrale Inszenierungen wie das von Audiberti aufgegriffene Fest bestätigen und überhöhen die Macht und den Status von Louis XIV. und seinem absolutistischem Regime.¹¹¹ Nicht viel anders nutzten politische Regime des 20. Jahrhunderts den Film, als ein Medium ihre Macht zu repräsentieren, zu überhöhen oder wie insbesondere das nationalsozialistische Regime die Wirklichkeit zu verzerren, zu entstellen.¹¹² Diese Kontinuität in der Verwendung der Medien rechtfertigt mitunter Audiberti's Absicht das Fest aus einer filmischen Perspektive heraus zu betrachten.¹¹³

„De ses deux parties, traversée de ballets par Lully, l'une est en vers, fluides, soignés, de ceux dont Alceste dira qu'on peut être honnête homme et ne savoir les faire. La seconde est d'une prose au fil de la plume, inclinée aux nécessités du plateau. Ainsi une femme, nue d'un pied, de l'autre non.“¹¹⁴

Im Mittelpunkt des Festes stand mit *La Princesse d'Elide* ein *comédie-ballet*, das am 8. Mai gegeben wurde und sich in fünf Aufzüge, drei Zwischenspiele sowie ein Vor- und Nachspiel unterteilt. Das Stück konnte aus Zeitgründen nicht vollendet werden. Für das Fest war es in dieser Form völlig ausreichend und erfüllte seinen Zweck. Es war eine Auftragsarbeit des Königs, der für die Handlung einen antiken Rahmen forderte.¹¹⁵

Mit der expliziten Auswahl das Fest *Les plaisirs de l'île enchantée* und das Stück *La Princesse d'Elide* als einleitende Beispiele für seine Betrachtungen zu nehmen, gelingt es Audiberti seine Kontraststrukturen zu etablieren und seine Definition von Molière als einen Theatermann vorzubereiten (Vgl. Kap. „*l'image du comédien*“ – *Audiberti's Perspektive auf Jean-Baptiste Poquelin*).

¹¹⁰ Vgl. Zeile 110.

¹¹¹ Vgl. Zeile 115–120.

¹¹² Vgl. Frieda Grafe, „Falsche Bauern, falsche Soldaten und was für ein Volk. Am Beispiel Leni Riefenstahl: Film im Nationalsozialismus“, *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt* Bd. 5: *Ausgewählte Schriften*, Hg. Enno Patalas, Berlin: Brinkmann & Bose 2004, S. 11–18.

¹¹³ Vgl. Zeile 1221–1225.

¹¹⁴ Zeile 122–125.

¹¹⁵ Vgl. Zeile 126–128.

Audiberti's Kulturbegriff: Radikalisierungen im Frankreich der 1950er Jahre

Im nicht nur kulturell erschütterten Europa löste die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs eine Suche nach innovativen Darstellungsformen in Kunst und Kultur aus, um sich im Wissen von nie dagewesenem Genozid und Rassenhass auszudrücken. Die Sinnentleerung äußerte sich freilich ganz unterschiedlich in den jeweiligen Regionen des Kontinents. Trotzdem gehen ästhetische Radikalisierungen nicht erst mit der Erfahrung dieser Barbarei einher. Vielmehr haben die Nationalsozialisten und im Besonderen der Führer Adolf Hitler die Suche nach radikalen Formen in der Kunst unterbunden und verpönt.¹¹⁶ Der Zweite Weltkrieg ist als Bruch der Kulturgesellschaft zu verstehen.¹¹⁷

Im Frankreich der 1950er Jahre bildeten sich revoltierende und radikalisierte Bewegungen in der Kulturlandschaft heraus, die unmittelbar im Zusammenhang mit Audiberti stehen. Ihnen war das Anliegen inhärent, sich von den alten Traditionen ästhetisch und theoretisch abzugrenzen – ähnlich wie beispielsweise im Surrealismus der 1920er Jahre. Die französische Kultur war dabei von enormen Umwälzungen geprägt.¹¹⁸ Die von Martin Esslin konstatierte Bezeichnung des Absurden Theaters summiert zahlreiche Stücktexte und Autoren, die sich formal gegen die bis dato zumeist vorherrschende Dramenstruktur im Geist der aristotelischen Poetik stellt.¹¹⁹ Die Zeit dieser Umorientierung auf dem Kunsttheater steht im Hinblick auf den Film eine Gruppe von Filmbegeisterten gegenüber, die in den Zeitschriften *Cahiers du cinéma* und *Arts* eine konzeptionelle (Neu-)Orientierung der Filmkultur kreierte, welche letztlich darauf aufbauend in der sogenannten Nouvelle Vague im Regiestuhl gipfeln sollte.

Blickt man auf die Biographie von Jacques Audiberti ist er genau in jenem Jahrzehnt äußerst produktiv und unmittelbarer Teil dieser kulturellen Veränderungen (Vgl. Kap. *Zur Biographie und zum Werk von Jacques Audiberti*). Diesbezüglich ist es spannend zu erörtern, inwiefern sich Audiberti im Sinne von Martin Esslin dem Begriff des Absurden Theaters zuordnen lässt.

116 Vgl. Christoph Zuschlag, *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms: Werner 1995;

Vgl. Birgit Schwarz, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien: Böhlau 2009.

117 Deleuze beschreibt in seiner philosophischen Filmtheorie die ästhetischen Nachwirkungen im Film auf diesen kulturellen Bruch mit den Begriffen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild. Dabei liegt der tatsächliche Beginn des Zeit-Bildes in den Bestrebungen rund um den Italienischen Neorealismus, der im Weiteren durchaus als Vorbild für die Nouvelle Vague begriffen werden kann: Vgl. Gilles Deleuze, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989;

Vgl. Gilles Deleuze, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

118 Vgl. Alexandre Astruc, „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Hg. Christa Blüminger, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges. 1992, S. 199–204.

119 Vgl. Esslin, *Das Theater des Absurden*, 1991.

Außerdem ist es unerlässlich sich die Frage zu stellen, wie die Theorie der *cinéma d'auteurs*, welche sich in Folge eines Aufsatzes von Truffaut herausbildete, in Zusammenhang mit Audiberti bringen lässt.

„Stücke, die in dieser neuen Form abgefaßt sind, müssen, wenn man sie nach den Normen und Kriterien einer anderen Form beurteilt, unausweichlich als ein unverschämter und unerhörter Schwindel anmuten. Wenn zu einem guten Stück eine geschickt konstruierte Handlung gehört – diese Stücke haben keine nennenswerte Handlung oder Intrige; wenn für ein gutes Stück subtile Charakterzeichnung und Motivierung unabdingbar sind – diese Stücke weisen meist keine Figuren auf, die man als Charaktere bezeichnen könnte, sondern stellen dem Zuschauer fast so etwas wie Marionetten vor; wenn ein gutes Stück ein klar umrissenes Problem haben sollte, das eingangs sauber exponiert und am Ende gelöst wird – diese Stücke haben oft weder Anfang noch Ende; wenn es die Aufgabe eines guten Stückes ist, der menschlichen Natur einen Spiegel vorzuhalten und in scharf beobachtenden Skizzen ein Bild der Sitten und Moden eines Zeitalters zu entwerfen – diese Stücke scheinen oft nur Spiegelbilder von Träumen und Angstvorstellungen zu sein; wenn die Wirkung eines guten Stückes auf schlagfertigen Repliken und geschliffenen Dialogen beruht – diese Stücke bestehen oft nur aus zusammenhanglosem Geschwätz.“¹²⁰

In seinen Beschreibungen zum Absurden Theater grenzt Martin Esslin gleichzeitig andere Dramatiker davon ab, die er unter dem Begriff poetische Avantgarde vereint, unter denen u.a. Jacques Audiberti gereiht ist. Zeitlich gesehen finden diese Strömungen parallel statt. Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Positionen liegt, laut Esslin, in der Sprache. Betreiben die Autoren des Absurden Theaters radikal eine Abwertung der Sprache und Aufwertung der theatralen Situation, verwenden die Autoren der poetischen Avantgarde ganz bewusst eine poetische Sprache. Dabei entwickelt letztere eine andere Atmosphäre, die nicht so sehr von grotesken Zügen geprägt ist. Die Gemeinsamkeiten liegen zum einen darin sich gegen die traditionellen Regeln der Einheit und des unzerstörbaren Charakters zu stellen, zum anderen in Phantastik und Traumwirklichkeit.¹²¹ Audiberti gehört für Esslin demnach zu einem Autor mit einer dezidiert poetischen Sprache. Diese Festlegung kann im Hinblick auf die Verortung von Audiberti in seinen Autorenkategorien hilfreich sein (Vgl. Kap. *Kategorien der Autorschaft: Molière écrivain*). Inwiefern er sich tatsächlich in das System von Esslin einordnen lässt, müsste im Rekurs auf seine Theatertexte analysiert werden. An dieser Stelle muss der Hinweis auf Esslin genügen, um deutlich zu machen, wie stark Audiberti mit einigen kulturellen Umwälzungen der Zeit verzahnt ist.

120 Esslin, *Das Theater des Absurden*, 1991, S. 12.

121 Vgl. ebd.

„Die Nouvelle Vague, wie sie sich dann Ende der fünfziger, Anfang der sechziger entwickelte, wäre jedoch ohne den Einfluss des Filmkritikers und Filmtheoretikers André Bazin (1918–1958) nicht denkbar gewesen, der 1951 die *Cahiers du cinéma* mitbegründete und dann mit seiner enthusiastischen Kennerschaft prägte. Bazin wies den Cinéphilén Wege durch die Filmgeschichte, entdeckte oder würdigte neu, stellte in Kinos zeitgenössische und fast vergessene Filme vor und diskutierte nächtelang.“¹²²

Dieser Verweis auf André Bazin ist immens wichtig, weil es die Bedeutung der *Cahiers du cinéma* für die Nouvelle Vague unterstreicht. In dieser Filmzeitschrift formulierten die *jeune turcs* und späteren Regisseure Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und François Truffaut u.a. kritische Texte, die ein innovatives Bild des Kinos und der Filme zeichneten. Sie veränderten dessen Kritik und erhoben Regisseure zu Autoren.

„Mit einem großen Schwarzweißfoto auf senfgelben Cover zeigte das elegante, einmal monatlich erscheinende 30-Seiten-Magazin den jeweils ausgezeichneten Film an.“¹²³ Ein Standbild ohne Text, reines Filmbild, das Cover mit ästhetischer Programmatik: Mit dem Schreiben über Kino und Film warf die damalige Redaktion der *Cahiers* die traditionelle Filmkritik¹²⁴ über den Haufen und formulierte mit jedem publizierten Text neue Tendenzen das Medium in all seinen Facetten als Kunst zu reflektieren. Dabei war allen Beteiligten an der Zeitschrift die Leidenschaft für ihren Gegenstand anzumerken: „Die Jahre 1951–1959 waren eine explosive Zeit für die *Cahiers*, kulminierend im Triumph François Truffauts, der in Cannes die Goldene Palme erhielt.“¹²⁵ In dieses Umfeld stoß Audiberti von 1594–1956.¹²⁶ Es war der Mittelpunkt der so genannten Gelben Jahre: „Durch ihr einfaches, aber gewagtes Layout und die Komposition waren die *Cahiers* schon als reiner Gegenstand eine Hommage an die Schönheit des Kinos.“¹²⁷ Diese Epoche (1951–1959) ist geprägt von Texten, die zum einen (Film)Ästhetik und (Film)Dramaturgie verhandelten, zum anderen die Regisseure und Regisseurinnen in ihrer Wertigkeit mit bedeutenden Künstlern und Künstlerinnen, Autoren gleichsetzten.¹²⁸ Dabei sparten sie nicht mit Polemik für jene Filmkritik, die sich nicht mit den technischen Möglichkeiten des Films auseinandersetzten. Sie verstanden die Filmkritik als

122 Norbert Grob/Bernd Kiefer, „Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague“, *Nouvelle Vague*, Hg. Norbert Grob u.a., Mainz: Bender 2006, S. 8–27, hier S. 13.

123 Bickerton, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, 2010, S. 33.

124 François Truffaut, „Die sieben Todsünden der Filmkritik“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999; (Orig. „Les Sept péchés capitaux de la critique“, *Arts* 523/1955), S. 314–319.

125 Bickerton, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, 2010, S. 8. (Herv. i. Orig.)

126 Vgl. Prieur, „Préface“, 1996, S. 13–25.

127 Bickerton, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, 2010, S. 33. (Herv. i. Orig.)

128 Vgl. ebd., S. 19.

politischen Akt. In seinem Aufsatz *Les Sept péchés capitaux de la critique*, welcher 1955 in der Zeitschrift *Arts* erschien, formulierte Truffaut eine Programmatik, der die Filmkritik seiner Zeit und alles, was außerhalb der *Cahiers du cinéma* und *Arts* publiziert wurde, als plakativ abtat.¹²⁹ Das *cinéma d'auteurs*, das sich ausgelöst durch Truffauts Aufsatz *Une certaine tendance du cinéma français* zunehmend in den *Cahiers* herausbildete, bestimmte das französische Kino der folgenden Jahrzehnte, schließlich auch im Sinne eines Autorenkinos, das die *jeunes turcs* selbst inszenierten. Dem Druck dieses polemischen Manifestes ging eine lange Be- und Erarbeitungsphase voraus. Darin formuliert er eine vehemente Kritik an dem *cinéma de papa* und seinen Anhängern, um schließlich den neuen Weg zu proklamieren: „Nun, ich kann an eine friedliche Koexistenz der *Tradition der Qualität* und eines *Autorenfilms* nicht glauben.“¹³⁰ Die Forderung Truffauts lautet, dass traditionelle Kino durch den Autorenfilm, das *cinéma d'auteurs*, abzulösen und diese Form von psychologischen Realismus hinter sich zu lassen.¹³¹

„Der neue kritische Ton brach sich endgültig im Januar 1954 Bahn, als François Truffauts Polemik *Eine gewisse Tendenz des französischen Films* erschien. Dieser Essay markierte die Entstehung des wahren Geistes der *Cahiers*, wie Doniol-Valcroze später schloss. In einem aggressiven, dringlichen und persönlichen Stil attackierte Truffaut das traditionelle Kino und sprach sich für einige ausgewählte *auteurs* aus.“¹³²

Diese Form der Subjektivierung in der *mise en scène* ist in gewisser Hinsicht ein ähnlicher Ansatz, den Audiberti in seinen Filmkritiken für die *Cahiers* und andernorts in den 1950er Jahren anklingen lässt und zudem im Rekurs auf seine Autorenkategorien interessante Aspekte zu Tage trägt, die es näher auszuführen gilt (Vgl. Kap. *Reflexionen zur Autorschaft: Un film, un auteur*).

Es ist markant, dass Audiberti als Autor sowohl eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der *Cahiers du cinéma* sowie als Dramatiker im Kontext des Absurden Theaters einnahm.

129 Vgl. Truffaut, „Die sieben Todsünden der Filmkritik“, 1999, hier S. 318.

130 François Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999; (Orig. „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31/1954), S. 295–313, hier S. 310.

131 Vgl. ebd., S. 295–313;

Vgl. Robert Fischer, „Quellen/Anmerkungen/Ergänzungen“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 373–390, hier S. 384–388.

132 Bickerton, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, 2010, S. 39. (Herv. i. Orig.)

„l'image du comédien“¹³³ – Audibertis Perspektive auf Jean-Baptiste Poquelin

Jacques Audiberti *Molière* ist keine Biographie. Trotzdem entwirft der Essay ein bestimmtes Bild von Jean-Baptiste Poquelin. Damit reiht sich Audiberti Text in eine lange Tradition ein, die Molière auf eine bestimmte Art und Weise charakterisiert. Auf zahlreiche Beschreibungen des 20. Jahrhunderts weist Jean Duvignaud in seiner Abhandlung *Mise au point rapide sur la critique « molièresque »* in der Erstausgabe von Molière hin.¹³⁴ Dieses Kapitel ist den Ausführungen von Audiberti nachgestellt und ordnet damit dessen Erläuterungen in diesen Korpus ein. Dadurch erschließt sich für ein bestimmtes Zeitfenster die vielschichtige Auslegung des Œuvre und der Biographie von Molière. Audiberti bestimmt ihn in seinem Essay zum einen als einen Schauspielenden, einen Komödianten, zum anderen als einen *écrivain*. Letzteres ist ein von Audiberti entwickelter Begriff, um Molière von dem Edikt des Literaten zu befreien. Dieser Definition geht ein ausführlich formuliertes, dreigliedriges Autorensystem voraus, welches über diese Klassifizierung von Molière als einen „l'homme-théâtre“¹³⁵ hinaus geht. Dabei entspricht die dargelegte Charakterisierung einem Grundtenor der Molièreforschung der 1950er Jahre (Vgl. Kap. *Molière als Untersuchungsgegenstand*).

Die epische Filmbiographie *Molière ou la vie d'un honnête homme et son siècle* (1978) von Ariane Mnouchkine dient im Nachfolgenden einerseits als signifikantes Beispiel für die These Audibertis. Andererseits lässt sich daran stichhaltig das disparate Verständnis in Frankreich zu Molière beschreiben. Die Diskussionen rund um den Film legen dar, dass es sich bei jedweder Auslegung von Molière um eine Angelegenheit nationalen Interesses zu handeln scheint:

„Molière does indeed merit some of the reproaches cast at it by various critics at Cannes. It has its *longueurs* but what film of four and a half hours would not? Moreover, some of the sections which could have been more severely edited, for example, those dealing with Molière's childhood, are central to Mnouchkine's conception of the influences which made up the man's thinking and colored his writing. Critics further mentioned that several major plays, *Dom Juan* for example, are not even suggested in the film. When questioned during the *débat* about these defects Mnouchkine avowed herself too close to the film to make any objective criticism of it. She did state, however, that it was not her intent to include every play by Molière; nor did she want to make a biographical or didactic film. She did want to make a film which appealed to the public at large and not to a narrow coterie. Perhaps the best response to the carping of the critics at Cannes was that made by a critic present at the *débat*, Colette Goddard of *Le*

133 Audiberti, *Molière*, 1954, Rückseite des Buchcovers. (Herv. i. Orig.)

134 Vgl. Jean Duvignaud, „Mise au point rapide sur la critique ‚molièresque‘“, *Molière*, Paris: L'Arche 1954, S. 147–158.

135 Zeile 935.

Monde, who commented that Molière was a film „fait pour des gens qui se régalaient et pas pour les gens qui pissent du vinaigre.“¹³⁶

Mnouchkines Film war innerhalb der nationalen Filmkritik, vor allem nach der Premiere bei den Filmfestspielen in Cannes, mit großer Polemik konfrontiert. In einer Talkrunde der Sendung *Aujourd'hui Madame* verteidigte die Regisseurin ihren Film gegenüber Roger Ikor, einem französischen Schriftsteller, insbesondere mit dem Verweis auf ihr eigenes, disparates Bild von Molière. Sie versteht ihn vordergründig nicht als Literat sondern Schauspieler, einen Mann des Theaters. Dabei ist ihr die Verortung von Molière in seine Zeit von besonderer Bedeutung.¹³⁷ Diese Leseweise entspricht ganz der von Audiberti, die er in *Molière* erläutert und theoretisch manifestiert.

Es ist zunächst das Anliegen, das dreigliedrige Autorensystem anhand signifikanter Beispiele zu erläutern, um letztlich auch Jacques Audibertis Positionierung darin zu erörtern (Vgl. Kap. *Kategorien der Autorschaft: Molière écrivain*). Im zweiten Schritt gilt es die von Audiberti aufgeworfenen komödiantischen Analogien zwischen Molière und einigen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts zu diskutieren. Die Inszenierungsstrategien des Komischen rücken dabei in den Vordergrund der Betrachtungen.¹³⁸ (Vgl. Kap. *Komödiantische Analogien: Poquelin et Chaplin*).

136 Michael G. Hydak, „Molière ou la vie d'un honnête et son siècle by Ariane Mnouchkine“, *The French Review* 52/6, 1979, S. 957–958, hier S. 958. (Herv. i. Orig.)

137 „Entretien d'Ariane Mnouchkine avec François Duplat, filmé par Bernard Zitzermann“, *Molière*, Regie: Ariane Mnouchkine, DVD-Video, Bel Air 2007; (Orig. *Molière ou la vie d'un honnête homme et son siècle*, FR 1978), 0:26–0:29.

138 Vgl. Kreuder, „Komisches“, 2005, S. 170–175.

Kategorien der Autorschaft: Molière *écrivain*

Aufblende. Im Filmbild: Eine hölzerne Bühne mit zwei Treppenaufgängen links und rechts. Die beiden sichtbaren Kerzenleuchter an der Decke sind nicht angezündet. In der vorderen linken Bildhälfte ist ein Teil des linken Säulengangs auszumachen. In der hinteren linken Bildhälfte ist ein Kerzenlicht zu erkennen, das aus einem Raum tritt. Darin befindet sich ein Mann am Schreibtisch sitzend. Die Kamera ist leicht schräg zur Bühne gerichtet und hat als Fluchtpunkt das Zimmer. Schnitt. Eine Dame läuft mit einem Kleidungsstück in der Hand erst den rechten Säulengang entlang und durchquert dann den Zuschauerraum, tritt danach über die rechte Treppe auf die Bühne, um diese diagonal zu passieren und schließlich in das beleuchtete Zimmer einzutreten. Die Kamera fixiert sie und folgt ihr. Schließlich verbleibt die Kamera in ruhiger, distanzierter Position mit dem Blick auf das Zimmer. Sie befindet sich dabei im vorderen Teil des Zuschauerraums. Im Zimmer kann man einen alten, bärtigen Mann erkennen, der hustet, kränklich und müde wirkt. Er steht auf und die Dame hilft ihm beim Umziehen. Während des Umkleidens hustet er zunehmend stärker. Schnitt. Die Kamera wechselt die Position. Sie steht vor der Zimmertür, die sie zuvor fixiert hatte, mit dem Blick auf den Zuschauerraum gerichtet und der heraustretenden Dame folgend. Diese tritt wieder auf die Bühne bis vor an die Rampe. Ein Mann durchquert den Zuschauerraum und bewegt sich auf sie zu. Schnitt. Die Kamera befindet sich an der Rampe. Die Dame beugt sich zu dem Mann in den Zuschauerraum, um leise mit ihm zu reden. Im Laufe des Gesprächs steigt sie die Treppe herab, die sie zu Beginn der Szene hoch lief. Die Kamera bleibt auf der überhöhten Bühnenposition und fixiert die beiden mit einem leichten Schwenk nach rechts-unten. Der Blick der beiden Gesprächspartner geht zum kränkelnden Mann. Dieser unterbricht das Gespräch der beiden. Seine Stimme kommt aus dem räumlichen Hintergrund:

„Comment est-il? - Mal. Il tousse. Il grogne. C'est un mauvais jour. - Où sont les autres? - À l'église. Nous sommes le 17. Madeleine est morte il y a un an aujourd'hui. - Il ne devrait pas jouer aujourd'hui. Il est trop mal. - Je vais fort bien! Qu'on me laisse en paix. Mais commence à l'heure, ou il faudra vous passer de moi. - C'est un mauvais jour.“¹³⁹

Nach dem Gespräch verlassen die Dame und der Mann den Zuschauerraum und das Theater. Die Kamera folgt den beiden durch einen leichten Schwenk nach rechts-oben. Schnitt. Im Filmbild: Identisch mit der ersten Einstellung. Abblende. Der Titel des Films erscheint:

139 *Molière*, Regie: Ariane Mnouchkine, 2007, 0:02.

Molière. Musik setzt ein und eine Frauenstimme beginnt aus dem Off biographische Eckdaten zu Jean-Baptiste Poquelin zu erzählen.¹⁴⁰

Ariane Mnouchkines Biographie *Molière ou la vie d'un honnête homme et son siècle* zeichnet mit filmästhetischen Mitteln ein Bild von Jean-Baptiste Poquelin, das analog zu den Beschreibungen von Jacques Audiberti in seinem Essay *Molière* gedacht werden kann: Molière war ein Theatermann mit Leib und Seele, ein „l'homme-théâtre“¹⁴¹. Die eingangs formulierte Szenenanalyse beschreibt die Eröffnungssequenz, den (Film)Prolog. Dabei ist es völlig irrelevant der eigentlich in Paris ansässigen Theatergruppe, *Théâtre du soleil*, diesen Rekurs auf Audibertis Essay nachzuweisen. Vielmehr ist es die Intention mit diesem Verweis ein signifikantes Beispiel zu geben, um die kulturelle Relevanz von *Molière* zu unterstreichen.¹⁴² Der (Film)Prolog bereitet den Betrachtenden darauf vor – ganz im Sinne einer theatralen Tradition¹⁴³ –, welche Elemente im Mittelpunkt des Filmes stehen werden. Die Szenenanalyse trägt dahingehend drei entscheidende Aspekte der Inszenierung von Mnouchkine zu Tage:

- Beginn des Filmprologs: Das Filmbild stellt über eine starre Kamera einen hölzernen Theaterinnenraum dar, der durch die Rampe in Bühne und Zuschauerraum getrennt ist, wodurch sich eine klare Trennung zwischen Schauspielenden und Zuschauenden in Form von theatraler Interaktion definiert. Diese Darstellung suggeriert mannigfaltig, dass die Filmhandlung in einer vergangenen Zeit anzusiedeln ist. Die Kerzenleuchter an der Decke sowie das aus der linken Ecke kommende Kerzenlicht zeugen ebenfalls davon. (Theatralität)
- Erster Teil der Handlung des Filmprologs: Ein Mann sitzt zunächst am Schreibtisch und arbeitet, während eine Frau in sein Arbeitszimmer tritt und ihm beim Umziehen hilft. Die Inszenierung von Hustenanfällen und Trägheit verweisen auf den schlechten Gesundheitszustand des Mannes. (Biographie)
- Zweiter Teil der Handlung des Filmprologs: Die Frau und ein anderer Mann führen mit Besorgnis ein Gespräch über das gesundheitliche Befinden des kranken Mannes. Der Dialog verweist auf eine kritische Situation. Im Vordergrund steht dabei die Frage,

140 Vgl. ebd., 0:00–0:03.

141 Zeile 935.

142 Vgl. „Entretien d'Ariane Mnouchkine avec François Duplat, filmé par Bernard Zitzermann“, Regie: Ariane Mnouchkine, 2007.

143 Vgl. Hulfeld, „Komödiantischer Nihilismus“, 2006.

ob er an diesem Tag schauspielern kann oder nicht. „Je vais fort bien! Qu'on me laisse en paix. Mais commence à l'heure, ou il faudra vous passer de moi.“¹⁴⁴ Der kranke Mann erklärt die Diskussion mit diesen energisch dargebotenen Worten für nichtig. Die Bedeutung des Schauspielens ist evident, da er trotz Krankheit auf der Bühne stehen möchte. (Theaterbessenheit)

Nach der Lektüre von Audibertis Text und Mnouchkines Filmbiographie scheint die Parallelität evident. Das Filmbeispiel soll in diesem Kapitel als ein durchaus prominenter Bezugspunkt dienen, um den theoretischen Korpus, den Audiberti in seinem Essay bezüglich Molière entwickelt, kritisch zu reflektieren. Für die Darstellung seines Verständnisses von Molière bestimmt Audiberti drei sich maßgeblich unterscheidende Kategorien¹⁴⁵ von Autoren, indem er die etymologische Bedeutung der folgenden drei Begriffe für sein theoretisches Konstrukt erweitert: *écrivain*, *écrivain*, *écrivain*. Dabei klammert er Autorinnen überhaupt völlig aus. Diese Tatsache ist jedoch schlicht und ergreifend den gesellschaftlichen Umständen der jeweiligen Zeit geschuldet. Audiberti bezieht sich in seinen Kategorien zeitlich gesehen nämlich hauptsächlich auf Autoren bis ins 19. Jahrhundert, d.h. bis in jene Sattelzeit, die in der westlichen Welt das Denken und die Kultur radikal umwälzte,¹⁴⁶ auch hinsichtlich einer Neuorientierung der Geschlechterrollen. Vielleicht können die Geschwister Brontë als eine erste Herausbildung von Autorinnen verstanden werden. Dieser Hinweis ist gerade deshalb notwendig, da für Audiberti an anderer Stelle die geschlechtsspezifische Differenzierung sehr wohl von Bedeutung war, als er explizit zwischen Komödianten und Komödiantinnen unterscheidet.¹⁴⁷ Trotzdem deuten beispielsweise Audibertis Querverweise auf Pirandello oder Sartre u.a. darauf hin, dass seine Autorenkategorien als ein zeitloses System aufgefasst werden kann, weshalb man es durchaus als geschlechtsneutral betrachten sollte. Zunächst gilt es jedoch einen Blick auf die Etymologie der drei Begrifflichkeiten zu werfen, die Audiberti in seinem Essay für seine Kategorien verwendet.

144 *Molière*, Regie: Ariane Mnouchkine, 2007, 0:02.

145 Vgl. Zeile 468.

146 Vgl. Jean Starobinski, 1789. *Embleme der Vernunft*, Hg. Friedrich A. Kittler, München: Fink 1988; (Orig. 1789 – *Les emblèmes de la raison*, 1973).

147 Vgl. Zeile 317.

Écrivain leitet sich etymologisch von scriba, also Schreiber, ab.¹⁴⁸ Der Begriff hat im Französischen jedoch zweierlei Bedeutungen. In erster Linie meint er jemanden, der nicht für sich selbst, sondern für andere schreibt, redigiert oder Kopien erstellt. Außerdem kann écrivain ähnlich wie das deutsche Wort Schriftsteller verwendet werden, meint demnach eine schreibende Person mit dem Anspruch literarische Werke zu verfassen. Diesbezüglich spielen auch die innere Notwendigkeit schreiben zu müssen und der individuelle Stil eine Rolle. Im Französischen gibt es für dieses Wort kein Femininum.

Écrivain/euse leitet sich von der zweiten Bedeutung des Begriffes écrivain, dem Schriftsteller und der Schriftstellerin, ab und ist demnach eine Person, die es liebt zu schreiben. Dieser Passion geht eine Form von Freiwilligkeit voraus und bezieht sich zumeist auf das Verfassen von Briefen, d. h. es ist nicht unbedingt eine bestimmte stilistische Form damit beabsichtigt. Als Synonym ist oftmals épistolier/ière, also ein Briefschreiber oder eine Briefschreiberin, angegeben.

Écrivain/e ist ein wenig gebräuchlicher Begriff für eine schreibende Person. Zunächst einmal ist écrivain Participe présent von écrire, man könnte das also mit schreibend übersetzen. Das Substantiv kann sowohl jemanden bezeichnen, der das Schreiben übt oder grundsätzlich viel schreibt, ohne sich wirklich für den Gehalt des Geschriebenen zu interessieren. Écrivain meint vielmehr den handwerklichen Akt des Schreibens. Sinngemäß steht das Wort für einen Kopisten oder Schreiber, der beispielsweise einen wissenschaftlichen Text oder ein Gutachten verfasst. Demnach ist mit dem Schreiben stets ein funktioneller Zweck verbunden, also eine professionelle und nicht unbedingt passionierte Tätigkeit und Form von Handwerk.¹⁴⁹

Audibertis Kategorien rekurren offensichtlich auf diese etymologischen Bedeutungen, die er in seinen Beschreibungen vielfältig erweitert und mit Beispielen manifestiert. Diese sind demnach weitaus differenzierter, lassen sich jedoch als eine Ableitung derer verstehen. Der mannigfaltigste Unterschied zwischen den Begrifflichkeiten liegt in dem jeweiligen Zweck des Schreibens. Audiberti versucht dafür seine Definitionen mit relevanten Beispielen zu untermauern. In der bruchstückhaften Übersetzung des Kapitels *Écrivain, écrivain, écrivain*, in Ergänzung einiger weniger Absätze der Kapitel *Le métier de Molière* und *Frégates et*

148 Vgl. W. Meyer-Lübke (Hg.), *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung³ 1935, S. 639.

149 Vgl. Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Tome III, Deuxième Édition, Paris: Dictionnaires Le Robert 1987, S. 782-783; Vgl. Paul Imbs (Hg.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du Xxe siècle (1789-1960)*, Tome Septième, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique 1979.

forteresses, les comédies, in dem Sammelband *Über Molière*, herausgegeben von Christian Strich, Rémy Charbon und Gerd Haffmans, sind die Begriffe wie folgt ins Deutsche übertragen: *écrivain* = Dichter, *écrivain* = Schriftsteller, *écrivain* = Schreiber.¹⁵⁰ Diese Übertragungen sind jedoch nicht präzise genug. Für die von Audiberti vorgenommene Bestimmung Molière *écrivain*, ist es wichtig, die Genauigkeit zu wahren. Es ist aus Verständnisgründen völlig obsolet diese drei Begriffe sinnvoll ins Deutsche zu übertragen, da sie Audiberti über die etymologische Bedeutung hinaus markant auflädt. Gleichsam ist es wichtig anzumerken, dass dieses System nicht mit einer Wertung einhergeht. Jeder Kategorie liegt eine bestimmte, ihr eigene Qualität zu Grunde, die sie von den anderen zwar unterscheidet, aber nicht im Sinne einer Rangordnung.

Shakespeare ist ein *écrivain*.¹⁵¹ Audiberti formuliert als hauptsächliches Merkmal eines *écrivain* die Herausbildung eines bestimmten Stils, welcher seine individuelle Qualität bestimmt. Außerdem ist das Schreiben dadurch motiviert, dass die Person selbst davon ausgeht, von etwas Übernatürlichem dazu bestimmt worden zu sein. Im Hinblick auf den spezifischen Stil eines *écrivain* verweist Audiberti auf eine Konstatierung des französischen Naturforschers Buffon, um diesen in gleichem Atemzug zu ergänzen und diese Bestimmungen mit Beispielen (Ghelderode, Céline, Dante, Villon) zu untermauern¹⁵²: „Le style ne peut ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer. C'est ce que dit Buffon, qui, d'ailleurs, n'en avait pas tellement.“¹⁵³ Wobei er schlussfolgert, dass es in der Zeit von Molière wenige Autoren gab, die jener Kategorie entsprochen haben.¹⁵⁴ Diese Tatsache lässt sich scheinbar mit den Machtgefügen unter Louis XIV. und dessen Bestrebungen in Verbindung bringen bzw. auf die Zeit im Allgemeinen zurückführen (Vgl. Kap. *Audiberti's Begriff Film royal und die Theatralität unter Louis XIV.*). Audiberti formuliert dahingehend Folgendes:

„Poètes, certes, dans le sens vrai, dans le sens fort, plus que quiconque, à leur époque, sauf Bossuet dans sa volute ou Pascal dans ses vers blancs, ils ne furent, comme leur ennemi Boileau, comme les rédacteurs préroustiens de *La Princesse de Clèves*, que des écrivains.“¹⁵⁵

Um an dieser Stelle noch einmal auf die Übersetzungsproblematik zurückzukommen, die im Bezug auf den Sammelband *Über Molière* schon angedeutet wurde, kann Poet oder Dichter

150 Vgl. Strich, *Über Molière*, 1973.

151 Vgl. Zeile 1570–1572.

152 Vgl. Zeile 479–484.

153 Zeile 477–478.

154 Vgl. Zeile 485–486.

155 Zeile 515–518. (Herv. i.Orig.)

nicht als gleichwertige Bedeutung für einen *écrivain* im Deutschen stichhaltig sein. Der Widerspruch wäre bei dem Zitat zwangsläufig gegeben. Ein *écrivain* ist für Audiberti keineswegs gleichzusetzen mit dem Poeten, dem Dichter, dem Lyriker. Zwar liefert Audiberti keine tiefgreifende Definition dessen, was nun einen wahren Poeten ausmacht, dennoch beschreibt er, dass jener sowohl *écrivain* als auch *écrivain* sein kann. Vielmehr bestimmt Audiberti den Poeten in der Zeit von Molière als einen *écrivain*, gleichzeitig wäre er jedoch auch im tatsächlichen Sinn die Inkarnation des Stils, also ein *écrivain*. Audiberti stellt den Poeten dieser Zeit damit kein besonders lobendes Zeugnis aus, wenngleich die nicht näher ausgeführten Gründe für Audiberti's Bekundung wohl eher in den kulturellen und politischen Gegebenheiten des 17. Jahrhunderts zu suchen sind. Die Aufklärung und die einschneidenden Ereignisse rund um die Französische Revolution sind noch nicht absehbar. Das schöpferische Selbstverständnis, der romantische Geniegedanke – und vielleicht lässt sich der *écrivain* analog dazu denken – keimt erst mit Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* und den sich in der Folge herausbildenden literarischen Bewegungen auf. Die Stürmer und Dränger um Herder, Goethe und Schiller u.a. begeisterten sich beispielsweise überschwänglich für das Genie Shakespeare. Seine Dramen symbolisierten für sie die Tragödie in vollendeter Form. Goethe schreibt über ihn in *Zum Shakespears Tag* Folgendes:

„Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nah, nur in kolossalischer Größe; darin liegt es, daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft.“¹⁵⁶

Dieser Verweis kristallisiert sich gerade deshalb als wichtig heraus, da Audiberti Shakespeare als den Prototyp eines *écrivain* postuliert.¹⁵⁷ Jene Zuschreibung rückt am Ende dieses Kapitels nochmals genauer in den Blickpunkt, wenn es darum geht, in einer Gegenüberstellung den Unterschied zwischen Shakespeare und Molière, nach Audiberti, zu klassifizieren. (Vgl. Kap. *Reflexionen zur Autorschaft: Un film, un auteur*).

„Racine ist ein *écrivain*.“¹⁵⁸ Laut Audiberti schreibt der *écrivain* im Gegensatz zum *écrivain* nicht deshalb, weil er sich dazu berufen fühlt, sondern aus dem Interesse heraus, etwas mit der Sprache mitzuteilen.¹⁵⁹ Dem Schreiben liegt eine gewisse Rationalität zu Grunde. Die Aussage

156 Johann Wolfgang Goethe, „Zum Shakespears Tag“, *Ästhetische Schriften 1771-1805* Bd. 18 *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Hg. Friedmar Apel, Frankfurt a. M.: dtv 1998, S. 9–12, hier S. 12.

157 Vgl. 1570–1572.

158 Zeile 521.

159 Vgl. Zeile 519–521.

des Textes ist von großer Bedeutung, weniger der sprachliche Stil bzw. die Form. Gleichzeitig ist es für Audiberti nicht unmöglich, dass ein *écrivain* unter bestimmten Bedingungen als ein *écrivain* verstanden werden kann. Dieser Punkt ist von Audiberti unscharf formuliert. Er scheint aber die Herausbildung eines *Œuvre* vorauszusetzen, um schließlich einen Stil erkennen zu können, also die markanteste Qualität eines *écrivain*. Dafür dienen ihm Sartre, Kant, Marx und Pirandello als paradigmatische Beispiele:

„La puissance de l'intelligence, l'autonomie de la pensée et la statistique providentielle peuvent conférer à certains, qui ne se sentent, au départ, qu'écrivains, les moyens d'une œuvre abondante, dynamique, organisée, où la sûreté de l'éloquence adhère à la densité du motif et qui, pour finir, ne volera pas d'une moins haute puissance que les épopées des écrivains purs. Ainsi Sartre, Kant, Marx et Pirandello.“¹⁶⁰

Molière ist ein *écrivain*. Für Audiberti ist *écrivain* in aller erster Linie eine Bezeichnung für all diejenigen, die überhaupt schreiben können. Im engeren Sinn ist der *écrivain* jemand, der von seiner Profession her schreiben muss. Es ist ein notwendiges Verfahren für seine eigentliche Berufung, demnach ein handwerkliches Schreiben.¹⁶¹ „Eux, s'ils écrivent, ce n'est pas pour qu'on les en loue, mais afin que viennent au monde frégates et forteresses.“¹⁶² Das Schreiben führt zu einem bestimmten Ziel, das man verfolgt, ohne sich dabei stilistisch zu betätigen: „Ce qu'ils écrivent ne tire sa beauté, le cas échéant, que de l'exactitude à se rendre au but assigné.“¹⁶³ Mit dem dabei vorangehenden Verweis auf Apollon und der Tatsache, dass der *écrivain* diesen nicht im Hinterkopf hat, ist es evident, dass der *écrivain* auf das Ziel, welches mit dem Geschriebenen angestrebt wird, fokussiert ist und Formfragen eher grammatikalischer Natur oder konventionell sind.¹⁶⁴ Es ist offensichtlich, dass Audiberti Molières Schreiben als ein handwerkliches Schreiben versteht, häufig findet er in diese Richtung tendierende Verweise, beispielsweise den Vergleich zwischen Molière und einem Komponisten:

„Ces pièces qu'il ferait lui-même, il fallait qu'il les écrivît. De même un compositeur a pour essentiel propos de faire entendre des bruits accordés, violons, hautbois, clavecin. Mais il doit, auparavant, tracer, sur le papier, des quantités de notes, jusqu'à s'en fatiguer le bras. Muettes, visuelles, virtuelles, ces notes sont, à

160 Zeile 541–545.

161 Vgl. Zeile 546–559.

162 Zeile 558–559.

163 Zeile 551–552.

164 Vgl. Zeile 1555–1559.

la musique émise et vécue, comme, pour Molière, les lettres, paroles et phrases écrites à la pièce représentée.¹⁶⁵

Damit lässt sich die Kategorie des *écrivain* sehr treffend definieren, da die Wertschätzung eines Komponisten weniger an seiner Partitur festgemacht wird, als vielmehr an der musikalischen Interpretation dessen. Das Klangerlebnis ist das Ziel des Notierens von Noten, der Zweck. Ein *écrivain* schreibt nicht deshalb, damit er sich als Individuum hervorbringen kann: „Molière, de même, est un écrivain.“¹⁶⁶ Das konstatiert Audiberti am Anfang des Abschnittes *Frégates et forteresses, les comédies*. Molière ist demnach eine Person, die schreibt, weil es sein Beruf, seine eigentliche Berufung notwendig macht. Das Schreiben ist für Molière keineswegs eine innerliche Notwendigkeit oder eine übernatürliche Diktion. Es erfüllt für ihn den Zweck, Stücke aufführen und darin schauspielern zu können.¹⁶⁷ Aus diesem Verständnis heraus kann das Schreiben bei Molière mit der Leitung seiner Truppe gleichgesetzt werden. Es ist ein Mittel zum Zweck, nämlich ein funktionierendes Theater zu betreiben. Demnach ist Molière für Audiberti ein „l'homme-théâtre“¹⁶⁸ und eben kein Literat. Nicht Molière selbst sondern die Editoren, die Verleger sind daran interessiert, ihn zum Poeten, zum großen Literaten, zum *écrivain* zu titulieren.¹⁶⁹ Audiberti schreibt gegen diese Art der Vereinnahmung an: „Mais tu sais, toi, que tu ne vis que par le théâtre et pour lui.“¹⁷⁰ In diesem Sinne kann der Essay, auch hinsichtlich des Sprachstils, als eine leidenschaftliche Verteidigung dieser Auffassung verstanden werden. Molière war, so Audiberti, Schauspieler, Direktor und ein Autor, genauer *écrivain*, dessen Stücke notwendig waren, um Misserfolge anderer Autoren, genauer *écrivains*, zu kompensieren.¹⁷¹ Es spielen also, laut Audiberti, hauptsächlich wirtschaftliche Aspekte eine Rolle. Bei Molière ist die Sprache nur ein bestimmter Teil eines großen Spektakels während der Aufführung.¹⁷² Er entwickelt keinen bestimmten Stil, sondern passt sich mit seiner Sprache den Gegebenheiten seiner Epoche an.¹⁷³

Trotz allem bleiben die Fragen im Raum, warum Molière diese Funktionen in Form einer Personalunion alle in sich vereinte, und ob sich dadurch nicht doch eine Form von Stil – nicht

165 Zeile 343–347.

166 Zeile 560.

167 Vgl. Zeile 335.

168 Zeile 935.

169 Vgl. 567–570.

170 Zeile 574.

171 Vgl. Zeile 1578–1580.

172 Vgl. Zeile 465–466.

173 Vgl. Zeile 1555–1559.

unbedingt sprachlich, sondern motivisch – herausarbeiten lässt. Trotzdem täuscht diese Tatsache nicht darüber hinweg, dass die Vereinnahmung Molières als einen Literaten, also *écrivain*, nicht tragfähig scheint. Die Motivik ist jeweils nur deshalb von Molière geschaffen worden, um sie auf der Bühne darzustellen. Die Figurenkonstellationen dienen und entstehen nur aus dem Interesse heraus zu unterhalten, weniger die sprachliche Brillanz fokussierend (Vgl. Kap. *Komödiantische Analogien: Poquelin et Chaplin*).

„Shakespeare, écrivain entre les écrivains, se situe, on l'a dit, au-delà de Shakespeare, au-delà de l'Angleterre, fourré germanique plein de fées bretonnes et, déjà, du coassement américain de James Cagney et de la sorcellerie optique de Walt Disney.“¹⁷⁴ Shakespeare ist ein *écrivain* par excellence, dessen Œuvre von einem bestimmten Stil gekennzeichnet ist, der über den Dingen steht, also sich gleichsam weder loslösen oder übertragen lässt, noch sich verschlechtern kann.¹⁷⁵ „Molière n'est au-delà de rien, mais rien n'est au-delà de lui.“¹⁷⁶ In seinem resümierenden Kapitel *Le bouquet* führt Audiberti dezidiert die Gegenüberstellung der beiden Dramatiker Shakespeare und Molière an. Darin formuliert er eine gravierende Abgrenzung zwischen Molière *écrivain* und Shakespeare *écrivain*.

„Shakespeare ist das Modell eines Theaters, das Brecht und Beckett einschließt, aber über beide hinausreicht. Wir müssen in der nachbrechtischen Epoche einen Weg vorwärts finden, der zu Shakespeare zurückführt. Bei Shakespeare gibt es keine Abschwächung durch Innenschau und Metaphysik. Ganz im Gegenteil. Gerade durch den unversöhnlichen Gegensatz von Derbem und Heiligem, durch ein atonales Kreischen absolut antipathischer Klangschlüssel erhalten wir die aufwühlenden und unvergeßlichen Eindrücke seiner Stücke. Eben weil die Widersprüche so groß sind, brennen sie sich uns so tief ein.“¹⁷⁷

Unabhängig gesellschaftlicher Disparität – und betrachtet man ausschließlich deren Dasein als Autoren – liegt der mannigfaltigste Unterschied zwischen beiden darin, dass Shakespeare genrespezifisch mit Tragödien, Komödien, Historiendramen und Romanzen facettenreicher war, als Molière mit seinen Variationen der Komödie. Inwiefern dieser Aspekt jedoch tatsächlich die differenzierende Bezeichnung konstituiert, ist erst dann zu begreifen, wenn man sich der zeitlich und kulturell bedingten Unterschiede annimmt. Andernfalls läuft man als Wissenschaftler oder Wissenschaftlerinnen Gefahr oberflächlich Fakten zu formulieren, weil

174 Zeile 1570–1572.

175 Vgl. Zeile 477–478.

176 Zeile 1588.

177 Peter Brook, *Der leere Raum*, Übers. Walter Hasenclever, Hamburg: Hoffmann & Campe 1970; (Orig. *The Empty Space*, 1968), S. 142.

man sie anhand einer bestimmten Beschreibung assoziiert.¹⁷⁸ Es kann also nur unter der Voraussetzung intensiver Auseinandersetzung ein Argument für die Differenzierung Audibertis sein. Ansonsten lassen sich eher Analogien zwischen den beiden Persönlichkeiten formulieren:

„Vielen Bewunderern Molières ist allein der Name Shakespeares angemessen, wenn es darum geht, ein Theatergenie gleichen Ranges zu nennen. Verkörpern doch beide jenen Typus von Theaterkünstler, der den Dramatiker und den Schauspieler und selbst noch den Prinzipal in sich vereint und der aus dieser Personalunion eine elementare Inspiration für seine Kunst wie für sein Gewerbe erhält.“¹⁷⁹

Audibertis elementares Kriterium für einen *écrivain* liegt im einmaligen Sprachstil.¹⁸⁰ Deshalb muss auch in der Sprache der Knackpunkt seiner Definition liegen. Dafür bedürfte es einer tieferen Analyse der Stücktexte von Shakespeare und Molière, die jedoch in diesem Kontext zu weit führen würden, weshalb der Hinweis genügen muss und am Ende hinsichtlich einer Einordnung Audibertis in sein System wieder wichtig wird.

Mnouchkines Filmbiographie versinnbildlicht in besonderer Art und Weise, dass Molières Leidenschaft und seine Profession vielmehr das Schauspiel war, als das Schreiben von Dramen. Bis kurz vor seinem Tod hat er auf der Bühne gestanden und so wie uns der Film suggeriert, selbst dann noch gespielt, als es gesundheitlich nicht mehr tragfähig gewesen war. In diesem Sinne bestätigt sich Audibertis theoretische Einordnung von Molière an dem Film signifikant. Zwar tituliert ihn Mnouchkine in ihrem Film keineswegs als einen *écrivain*, dennoch sind es ähnliche Elemente, die es möglich machen, beide Werke miteinander in Beziehung zu setzen. Mnouchkine versucht durchwegs, Molières Leidenschaft für das Theater als solches in einer Epoche zu schildern, die so eng mit dem Theater verzahnt war, wie eben etwa drei Jahrhunderte später das Medium Film. Mnouchkine zeichnet mit filmischen Mitteln ein bestimmtes Bild von Molière, Audiberti gelingt es mit Sprache eine Verbindung zum Medium Film herzustellen. Beiden Darstellungen ist die Verbindung von Theater und Film kongruent. Audibertis Thesen gehen an diesem Punkt sicherlich einen Schritt weiter, da er versucht, anhand einer historischen Persönlichkeit Film und Theater als Unterhaltungsform analog zu denken. Sowohl Mnouchkine als auch Audiberti spannen mit ihrer Arbeit einen

178 Vgl. Andrew Calder, *Molière. The Theory and Practice of Comedy*, London: The Athlone Press 1993, S. 204.

179 Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters* Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 253.

180 Vgl. Zeile 472–478.

zeitlichen und kulturellen Bogen, der bestimmte Elemente zu Tage trägt. Schließlich vermitteln beide dadurch ein durchaus kongruentes Bild von Jean-Baptiste Poquelin.

„Den Reichtum dieses Werkes macht vor allem seine Sprache aus: sie fügt sich allen Formen der Prosodie und allen Rhythmen; sie gibt sich unerschöpflich in mitziehenden Perioden und quellenden Bildern aus; und während ihre Nachlässigkeit engagiert, wirkt ihre Bestimmtheit, vor allem in den Dramen, wie eine Vorsehung auf den Ablauf der Handlung. Kein anderes Werk spricht so eindringlich für sich selbst. Es kennt nicht die moderne Atemnot, es scheint sich selbst hervorzubringen. [...]“¹⁸¹

Alles in allem lässt sich an den bisherigen Betrachtungen erahnen, dass es sich bei dieser Theorie nicht nur um eine eigens auf Molière zugeschnittene handelt. Vielmehr fordern die vielen Namen, die Audiberti in seinem Text verwendet, geradezu heraus sie in dieses System einzuordnen bzw. weiter zu denken. Daraus ergibt sich die entscheidende Frage, wie sich Audiberti selbst als Autor in diese Kategorien verorten lässt. Diese Hypothese führt zu wichtigen Ergebnissen, wenngleich dabei nicht die distinkten Qualitäten der Definitionen außer Acht gelassen werden dürfen. Unabhängig vom ersten Eindruck gestaltet sich diese Verortung nämlich weitaus schwieriger als gedacht. Schnell ist klar, dass Audiberti kein *écrivain* sein kann. In Anbetracht der Ambiguität seines Œuvre ist diese Form des Schreibens auszuschließen, da das Schreiben keinem übergeordneten Zweck dienlich ist, sondern das geschriebene Produkt auch das Endprodukt darstellt. Selbst seine Theaterstücke sind nicht dazu geschrieben, um, wie bei Molière, auch aus finanziellen Gründen ein bestimmtes Theater aufrecht zu erhalten bzw. um selbst auf der Bühne zu stehen, also zu schauspielern. Audiberti war kein Schauspieler und kein Theaterdirektor. Audiberti hat Texte in unterschiedlichen Genres verfasst. Demnach bleibt nur die Frage, ob es sich bei Audiberti um einen *écrivain* oder einen *écrivain* handelt. Hat also Audiberti in seinen Texten einen ganz speziellen Stil formuliert? „[...] *Audibertisme*, which can be composed of only one member, at once the master and the terrific disciple.“¹⁸² Oder war es Audiberti's Anliegen schlichtweg einen schriftlichen Ausdruck für das zu finden, was er mitteilen wollte? Diese Grenze scheint schwierig zu definieren und bedarf tatsächlich einer genauen Kenntnis seines gesamten Œuvre, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann und nur im Rekurs auf Sekundärliteratur eine Hypothese möglich ist.

181 Audiberti, *Theaterstücke I*, 1961, S. 353.

182 Cornell, „Audiberti and Obscurity“, 1949, S. 103.

„Audiberti est un auditif comme Molière. Son écriture fait délibérément prévaloir une logique (euphorique) du signifiant sur une logique (tragique, sérieuse) du signifié. Il privilégie presque systématiquement la recherche de l'effet phonétique au détriment de l'information.“¹⁸³

Die melodiose Kraft von Audibertis Sprache ist, laut Jeanyves Guérin, unbestreitbar. Er entwickelt, laut Cornell, einen Stil, „Audibertisme“¹⁸⁴. Über diese beiden Texte der Sekundärliteratur und die Lektüre von *Molière* ist es evident, dass Audibertis Interesse in der Sprache an sich lag und er stets einen bestimmten Sprachstil entwickelt hat, ohne dabei in allen Belangen die Verständlichkeit seiner Sätze im Fokus zu haben. Dadurch begründen sich die unzählig vorhandenen Metaphern mit denen Audiberti in *Molière* arbeitet. Die Methodik der Kontraststrukturen kann mit der Lektüre weiterer Texte als eine bestimmte Stilistik Audibertis angesehen werden. Demnach ist Audiberti ein *écrivain*.

183 Jeanyves Guérin, „Texte et théâtralité chez Audiberti“, *Modern Languages Studies* 11/1, 1980–1981, S. 64 – 74, hier S. 66–67.

184 Cornell, „Audiberti and Obscurity“, 1949, S. 103.

Komödiantische Analogien: *Poquelin et Chaplin*

Die Tragweite der von Audiberti dargelegten Kategorien *écrivain*, *écrivain*, *écrivain* offenbart sich erst im Hinblick auf die von ihm vorgenommenen Gegenüberstellungen zu Jean-Baptiste Poquelin und Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts und ferner im Zusammenhang mit der *politique des auteurs* (Vgl. Kap. *Reflexionen zur Autorschaft: Un film, un auteur*). In den Abschnitten *Chaplin et Poquelin* und *Eduardo De Filippo* beschreibt Audiberti Analogien in Biographie und Komik: Molière, Chaplin und De Filippo waren alle Schauspieler, Autoren, Regisseure in Personalunion. Darüber hinaus spitzt Audiberti seine Darstellung auf die Komik folgendermaßen zu: „La farce devient une morale, la tarte à la crème une philosophie.“¹⁸⁵ Damit ordnet er alle drei Komödianten unter einem bestimmten Charakter der Komik ein, die mit dem Begriff der *Komödiantischen Analogien* gefasst werden.

Hinführend ist es notwendig, diese Analogien mit besonderem Rekurs auf Charlie Chaplin und Eduardo De Filippo darzulegen, um darauf aufbauend die bestimmte Qualität offen zu legen, die Audiberti beschreibt. Für eine wissenschaftliche Reflexion liegt ferner mit dem Aufsatz *Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies* von David Roesner ein Versuch vor, indem der Autor bezüglich der beiden im Titel genannten Phänomene eine zu Audiberti methodisch analoge Gegenüberstellung formuliert.¹⁸⁶ Mit Hilfe dessen kann ein struktureller Aspekt von *Molière* näher aufgeschlüsselt werden, wenngleich darin die Improvisationskomödie nicht detailliert reflektiert, sondern diese nur als Verweis zu Molières komödiantischen Wurzeln aufgegriffen wird. Insofern ist es die Form der Gegenüberstellung von zwei disparaten, komödiantischen Phänomenen in Roesners Aufsatz, welche analog zu den Kontraststrukturen von Audiberti gedacht werden kann.

„Les œuvres de Chaplin et celles de Molière s'accroissent, de l'une à l'autre, du poids d'une bonne fortune à peu près continue. La farce devient une morale, la tarte à la crème une philosophie.“¹⁸⁷ Audiberti konstatiert, dass sich Molière und Chaplin thematisch miteinander verbinden lassen.

185 Zeile 794–795.

186 Vgl. David Roesner, „Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies“, *Maske und Kothurn* 51/4, 2006, S. 479–491.

187 Zeile 793–795.

„Dans le deux cas, Jean-Baptiste ou Charles-Spencer apparaît, en personne, comme le suprême commun dénominateur des martyrs de son répertoire à l'insoluble cocasserie. Gloire jumelle ! Couronne à deux trous !“¹⁸⁸

Charles Spencer Chaplin und Jean-Baptiste Poquelin sind beide mit dem Theater verbunden. Eine Analogie zu Molières Wandertruppe, erkennt Audiberti in den kurzen Slapsticknummern von Chaplin, welche er zunächst mit der Karno Truppe in verschiedenen amerikanischen Städten später in Kurzfilmen unter der Regie von Mack Sennett darstellte. Beide Truppen stehen dabei in einer Tradition der Improvisationskomödie. Damit ist der Verweis auf den Aufsatz von Roesner in gewissen Aspekten auch inhaltlich durchaus sinnvoll:

„Das lustvolle und gewinnträchtige Spiel mit der Ambivalenz von oben und unten, arm und reich, Mann und Frau bezeichnet auch die traditionell karnevalistische Verkehrung von oben nach unten, mit der Commedia und Comedy spielen. Sie benutzen die Popularität des Karnevals und seiner Ambivalenz von Kritik und Konsolidierung: Man macht Scherze mit den Mächtigen und Reichen, den Autoritätsfiguren also, die aufgrund der größeren Fallhöhe reizvoll für die Komik sind, diese Komik dient aber gleichzeitig als Ventil und macht die Verkehrung der Verhältnisse nicht zu einem Publikum, sondern hat vielmehr eine kontrollierbare Sublimierung zur Folge. Beliebt waren Commedia und Comedy daher bei allen Alters- und Standesklassen, sowohl auf der Straße als auch bei Hofe.“¹⁸⁹

Die Figur des Tramps kämpft zumeist gegen bürgerliche Wertevorstellungen. Zum Beispiel kann *The Kid* von 1921 im Grunde genommen als ein sozialkritisches Drama gelesen werden. Das Katz- und Mausspiel zwischen dem Tramp und den staatlichen Organen ist mit der gesellschaftlichen Problematik eines unehelichen Kindes verknüpft. Trotz aller Komik zeichnet Chaplin damit in gewisser Hinsicht eine sozialkritische Studie seiner Zeit.¹⁹⁰ In den antagonistischen Tendenzen eines komödiantischen Typs erkennt Audiberti die gleichwertige, darstellerische Schwierigkeit wie in einer tragischen Figur:¹⁹¹

„Ce ne sont, chez l'un, que docteurs ignorants, roublards ingénues, neurasthéniques mondains, gentilshommes enrubannés et filouteurs, bourgeois délirants, cléricaux fornicateurs, libertins désespérés, médecins sans le vouloir, précieuses ridicules, femmes savantes. Chez l'autre, *Le Dictateur* et *Monsieur Verdoux* finissent par souligner d'un trait rouge inattendu le permanent dédoublement du visionnaire vagabond.“¹⁹²

188 Zeile 808–810.

189 Roesner, „Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept“, 2006, S. 488.

190 *The Kid*, Regie: Charlie Chaplin, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2003; (Orig. US 1921).

191 Vgl. Zeile 797–800.

192 804–807. (Herv. i. Orig.)

Ferner bedeuten, laut Audiberti, *Le Médecin volant* und *La Jalousie du Barbouillé* für Molière sowie *Shoulder Arms* und *Sunnyside* für Chaplin eine Weiterentwicklung, einen Wendepunkt in ihrer Komik.¹⁹³ Molière wird alsbald an den Hof gerufen. Chaplin gelingt mit *The Gold Rush* ein bedeutender Schritt in den Langspielfilm und ein finanzieller Erfolg im Hinblick auf seine angestrebte Unabhängigkeit.¹⁹⁴

„Désormais défileront *Pèlerin, Misanthrope, Le Gosse, Tartuffe, Femmes savantes* et *Lumières de la Ville*, jusqu'à ces *Feux de la Rampe* et à cette *Ecole des Femmes* qui retracent, en termes coïncidants, la même écorchure sabrant l'âme de l'homme, par excellence animal de théâtre, toujours en arrière, toujours au-delà.“¹⁹⁵

Es ist bekannt, dass Chaplin seine Karriere nicht auf dem Theater gemacht hat, wenngleich Audiberti ihn und Molière als „animal de théâtre“¹⁹⁶ beschreibt. Im Rekurs auf die Autobiographie kann sein Theaterverständnis dargelegt werden. Theatralität manifestiert sich für Chaplin im Detail, einer Geste oder Bewegung, „[...] the lighting of a cigarette, effects off-stage, a pistol shot, a cry, a fall [...]“¹⁹⁷. Solche Elemente definieren gleichermaßen seine Slapstickcomedys. „I cannot identify myself with a prince's problems“¹⁹⁸, so Chaplin über Shakespeares Dramen reflektierend. Dieser Hinweis trägt einen wichtigen Aspekt zu Tage, der auch im Hinblick auf den Tramp wichtig ist, den der Identifikation. Für Chaplin ist die Schwelle vom Theater zum Film fließend, wenngleich die Tramp-Figur erst am Set in Hollywood entstand.¹⁹⁹ Mit der beschriebenen Form von Theater hat sich Chaplin in Großbritannien und später in Amerika mit der Karno Company einen Namen gemacht. Bis zu diesem Telegramm von Mack Sennett in Philadelphia, dass ihn nach Hollywood lockte und er als Tramp in die Filmgeschichte einging. Dieser ist sein Markenzeichen, seine Maske. Chaplins Intention war es stets den Tramp signifikant in Szene zu setzen., weniger filmtheoretisch oder filmästhetische Aspekte:

„Chaplin, der an filmischer Kunstfertigkeit nicht besonders interessiert war, fand eine Methode, die fehlende filmische Raffinesse durch darstellerische Eleganz auszugleichen. Er ließ z. B. Häufig beim Drehen eine kleine Kapelle musizieren, die natürlich später nicht zu hören war, die aber seiner Darstellung jene

193 Vgl. Zeile 764–767.

194 Vgl. Charles Chaplin, *My Autobiography*, London: The Bodley Head 1964, S. 327–329.

195 Zeile 768–771.

196 Zeile 771.

197 Chaplin, *My Autobiography*, 1964, S. 274.

198 Ebd., S. 275.

199 Vgl. ebd., S. 153–156.

tänzerische Leichtigkeit und jene rhythmische Genauigkeit verlieh, für die er bis heute berühmt ist.“²⁰⁰

Inwiefern man Charlie Chaplin seine „filmische Kunstfertigkeit“²⁰¹ abstreiten kann, sei einmal dahingestellt. Die Anmerkung von David Roesner offenbart, dass Chaplin in erster Linie als Schauspieler zu charakterisieren ist. Drehbuch, Filmmusik, Produktion und Regie können nur als ein Mittel zum Zweck gesehen werden, einen Rahmen für sein Schauspiel zu kreieren – Fregatten und Festungen.²⁰² Damit ist die von Audiberti aufgeworfene Analogie zu Molière auch im Hinblick auf seine Autorenkategorien evident: Charlie Chaplin *écrivain*. Er schreibt, konstruiert seine Geschichten, um als Schauspieler in seine von ihm konstituierte Tramp-Figur zu schlüpfen. Der Akt des Schreibens dient ihm dazu seiner eigentlichen Profession nachzugehen. Dieser Aspekt muss auch hinsichtlich einer *caméra-stylo* gedacht werden (Vgl. Kap. *Reflexionen zur Autorschaft: Un film, un auteur*). Dahingehend rückt erneut die Identifikation des Publikums mit szenischen Vorgängen in den Fokus der Betrachtungen. An *The Gold Rush* (1925) kann Chaplins Einstellung gegenüber Konventionen der Filmindustrie und des Publikums markant exemplifiziert werden. 1942 erstellte er eine neue Kinoversion mit einem Kommentar, um sich an die Gegebenheiten des Tonfilms anzupassen. Gleichzeitig sträubte er sich lange Zeit gänzlich auf den Tonfilm umzusteigen, da er einerseits dieser neuen technischen Möglichkeit skeptisch entgegen trat und andererseits der Tramp als sprechende Figur nicht funktionieren konnte. Darüber hinaus sah er in den Entwicklung die Chance seinen Status als Pantomime noch zu stärken.²⁰³ Er antwortete darauf in *City Lights* (1931) und *Modern Times* (1936) mit detaillierten, diegetischen Tonelementen, welche die Aktion erweiterten.²⁰⁴ Diese Ästhetik ist in Wikipedia unter dem noch wenig diskutierten Begriff *Moderner Stummfilm* dargelegt.²⁰⁵ Darüber konstituiert sich nachdrücklich, dass Chaplins primäres Interesse war, seinen Tramp im Film zur Geltung zu bringen und damit ein möglichst breites Publikum zu erreichen.

200 Roesner, „Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept“, 2006, S. 489.

201 Ebd.

202 Vgl. *Frégates et Forteresses, Les Comédies*.

203 Vgl. Chaplin, *My Autobiography*, 1964, S. 351–353; S. 395; S. 420.

204 Vgl. *Moderne Zeiten*, Regie: Charles Chaplin, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2003; (Orig. *Modern Times*, US 1936).

205 Vgl. „Stummfilm. Moderner Stummfilm“, Wikimedia Foundation Inc.,

http://de.wikipedia.org/wiki/Stummfilm#.E2.80.9E.Moderne_Stummfilme.E2.80.9C, 30.01.2012;

Vgl. *Der die Tollkirsche ausgräbt*, Regie: Franka Potente, DVD-Video, X Filme Creative Pool GmbH 2006; (Orig. DE 2006);

Vgl. *Juha*, Regie: Aki Kaurismäki, DVD-Video, Pandora Film 2006; (Orig. FI/DE 1998).

„Un autre gaillard du théâtre, notre contemporain Eduardo De Filippo, peut se prévaloir d'une destinée analogue à celle de Poquelin ou de Chaplin.“²⁰⁶ Hinsichtlich Eduardo De Filippo weist Audiberti zunächst auf die physische Ähnlichkeit zu Molière und Chaplin hin.²⁰⁷ Danach folgen werkbezogene Parallelismen, die ihren Ausgangspunkt wieder in einem sich ähnelnden Verständnis der Komik manifestieren.²⁰⁸ In weiterer Folge dringt Audiberti bezüglich Molière und De Filippo jedoch viel tiefer in eine Dialekt bezogene, fast linguistische Sprachanalyse. Die Komik, so Audiberti, lässt sich sprachtheoretisch vom Provenzalischen her definieren: „Le jargon villageois, j'allions, je voulions, siau, viau, n'amuse personne“²⁰⁹. Bei Molière ist es die marseillanische Mundart, bei De Filippo die neapolitanische. Diesbezüglich weist Audiberti auf die Brillanz von Molière hin mit anderen Sprachen zu arbeiten, vor allem dem Italienischen, wobei auch dabei stets das Provenzalische eine übergeordnete Rolle spielt. De Filippo ist eine Hauptfigur des neapolitanischen Theaters und Films im 20. Jahrhundert und spielt dabei mit der Dialektik von Mundart und Hochsprache:²¹⁰ „C'est en patois napolitain, mêlé d'italien classique dans les passages solennels, que De Filippo dialogue ses comédies.“²¹¹

In ihrer Dissertation über Eduardo De Filippo formuliert Rosina Raffener bezüglich dessen Komik folgenden Satz: „Die reine Improvisation und anfängliche Oberflächlichkeit wich der Intention, die nun sehr häufig unter dem 'Deckmantel' der Komik präsentiert wird.“²¹² Damit beschreibt sie jene Qualität, die Audiberti zu exemplifizieren versucht. Diese Entwicklung ist allen drei Persönlichkeiten inhärent. Die Gegenüberstellung funktioniert insbesondere über Audiberti's Sprache, welche die Kontraststrukturen in sprunghafter Form darstellt. Es entsteht beim Lesen mitunter das Gefühl, dass Molière und Chaplin zu einer Person verschmelzen. Dieser Eindruck bekräftigt sich dann, wenn man als Lesender die Werke der beiden nicht stets auf Anhieb auseinanderhalten kann. Es gibt keine Jahreszahlen. Diese Eigenschaft ist nur dem Kapitel *Chaplin et Poquelin* inhärent. Bevor jedoch die über die Analyse angedeuteten Analogien in einen Kontext gestellt werden können, sind einige theoretische Notizen von Nöten.

„Im Komischen werden für die Wahrnehmung inkongruente Kontexte über zwei- oder mehrwertige Bezüge auf eine ungewohnte Weise überraschend miteinander

206 Zeile 820–821.

207 Vgl. Zeile 822–823.

208 Vgl. Zeile 851–852.

209 Zeile 891–892.

210 Vgl. Zeile 843–848.

211 Zeile 843–844.

212 Raffener, „Eduardo De Filippo“, 1978, S. 104. (Herv. i. Orig.)

kombiniert, so dass plötzlich eine Durchlässigkeit zwischen diesen Kontexten aufscheint.²¹³

Audibertis Darstellungen liegt eine inkongruente Methodik zu Grunde, die sich zum einen am medialen Kontrast; zum anderen anhand von komödiantischen Analogien konstituiert. Um Letzteres begreifen zu können, stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten des Komischen, die sich aufgrund der von Audiberti dargebotenen Zeitspanne ergeben. Das 17. Jahrhundert impliziert Wandlungsprozesse, die eine Entwicklung von kultischen oder lebenstheatralen Darstellungsformen hin zu einem Kunsttheater beinhalten.²¹⁴ Komisches wird dabei zumeist als eine exzentrische Weltsicht verstanden, die von einem pessimistischen Weltbild geprägt ist, wenngleich die aufkommenden Bestrebungen Theater zu institutionalisieren von einer Koexistenz tragischer und komischer Darstellungsformen ausgehen: „Aber die komischen Praktiken, welche auf der negativen Weltsicht basierten, gingen dabei trotz des politischen Drucks nicht in der literarischen Komödie auf.“²¹⁵ Molières komödiantisches Schaffen ist im Kontext seiner Zeit und somit abhängig von divergierenden, komödiantischen Praktiken und den damit einhergehenden Diskursen zu betrachten.²¹⁶ Audibertis Blick ist von einem Theater als Institution geprägt. Der Terminus *Komödiantische Analogien* soll genau jene Inkongruenz fassen, die für Audiberti kein Hindernis darstellt, diese komödiantischen Darstellungsformen miteinander in Beziehung zu setzen:

- *Komödiantisch*: Die komische Mehrdeutigkeit ist ebenso wie der Bezug zu theatralen Aspekten dem Begriff inhärent. Dabei zielt er nicht nur auf Lustiges ab, sondern auch auf die Reflexion der Welt, die hinter Komik fassbar ist. Darüber hinaus steht der Begriff in einem Zusammenhang mit der Improvisationskomödie.²¹⁷
- *Analogien*: Einerseits verwendet Audiberti sie im Sinne eines rhetorischen Stilmittels, die unter dem Begriff der Kontraststrukturen gefasst wurden. Andererseits handelt es sich dabei um einen philosophischen Terminus, der ein „Verhältnis der Entsprechung

213 Kreuder, „Komisches“, 2005, S. 170.

214 Vgl. Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, 2000, 379-401.

215 Vgl. Hulfeld, „Komödiantischer Nihilismus“, 2006, S. 24.

216 Vgl. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters* Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 258.

217 „Man sollte in diesem Falle besser einen Terminus gebrauchen, den Pirandello prägte, und von ‚umorismo‘ sprechen, eine reflektierte Komik, im Unterschied zum ‚comico‘, in dem nur die erste Wahrnehmung beinhaltet ist, und das rein Komische im Vordergrund steht.“: Raffener, „Eduardo De Filippo“, 1978, S. 108; (Herv. i. Orig.)

Vgl. Hulfeld, „Komödiantischer Nihilismus“, 2006.

zwischen in bestimmten Punkten ähnlichen, aber nicht identischen Gegenständen oder Vorgängen²¹⁸ beschreibt.

In seinen komödiantischen Analogien klammert Audiberti gesellschaftliche Bedingungen der jeweiligen Zeit weitestgehend aus und geht wenig auf Rezeption, Kontemplation und das kommunikative Verhältnis ein, die durch diese Darstellungen ausgelöst werden. Selbst die jeweilige Besonderheit des Genres lässt Audiberti außer Acht. Allein die biographischen Fakten und komödiantischen Linien in ihrem Schaffen dienen als Referenz für seine Analogien. Den Ursprung der Komik von Molière, Chaplin und De Filippo sieht Audiberti in der Farce, weshalb alle drei in einer Tradition der Improvisationskomödie zu sehen sind. Der Terminus beschreibt also eine Struktur Audiberti's, keineswegs eine ästhetische Inszenierungsstrategie der Komödianten. Es ist offensichtlich, dass Audiberti damit keine werkumfassende Analyse des jeweiligen Œuvre liefert. Die Analogien stellen nur Nuancen dessen dar. Gleichzeitig konstituieren sich darüber Assoziationen, die das jeweilige Themenfeld extrem auffächern. Audiberti's Strategie rechtfertigt sich in der Verwendung des Essays als Form (Vgl. Kap. *Molière als biographischer Essay*).

Zwei Elemente von Molières Komik werden über Audiberti's Betrachtungen ersichtlich: ein Spiel mit provenzalischer Sprache und eine Affinität zur Improvisationskomödie. Mit seinen für seine Stücke verwendeten Vorlagen stellt sich Molière gleichzeitig in eine Tradition der griechischen und römischen Komödiendichtung.²¹⁹ „Molière's is a much larger, more varied and more exciting comic world than those of farce and New Comedy.“²²⁰ Andrew Calder konstatiert, dass sich Molières Komik vordergründig über sein Menschenbild konstituiert:

„Molière had no fixed comic formula for pleasing audiences. He cultivated the flexibility of the *honnête homme*, varying his comic register and techniques from play to play.“²²¹

Die komödiantischen Analogien von Audiberti zielen darauf ab einen bestimmte Qualität der Komik von Molière, Chaplin und De Filippo darzustellen: „La farce devient une morale, la

218 „Analogie“, *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*,
https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=0x17f75dca@be#5, 30.01.2012.

219 Vgl. *Amphitryon et Dom Juan*.

220 Calder, *Molière*, 1993, S. 205.

221 Ebd., S. 203. (Herv. i. Orig.)

tarte à la crème une philosophie.“²²² Die „moral dimension“²²³, ist ein wichtiger Bestandteil dieser Form von Komik. Im Sinne einer solchen Entwicklung ist demnach auch Audibertis Verweis auf die Farce als Moral zu sehen. Von ihr ausgehend entfaltet sich das Theater von Molière und Chaplin in eine philosophische Richtung, die moralische Grundsätze zur Diskussion bringt. Dabei konstituiert sich die Kritik zunehmend aus einer pessimistischen Weltsicht heraus. Molière und Chaplin haben aufgrund dieser Darstellungsformen vermehrt mit Anfeindungen gewisser gesellschaftlicher Kreise zu kämpfen. Denke man bei Molière an den *Tartuffe* und bei Chaplin an die Verfolgungen durch J. Edgar Hoover, der ihn bezichtigte ein Kommunist gewesen zu sein.²²⁴ Trotzdem oder gerade deswegen kreierten Molière und Chaplin erfolgreiche Unterhaltung, welche durch ökonomische Interessen bedingt war (Vgl. Kap. *Kunsttheater und Film als Unterhaltungsformen*).

Indes stellt sich die Frage warum Audiberti seine komödiantischen Analogien gerade anhand von Chaplin und De Filippo entwickelt – ungeachtet der dargelegten Argumentation. Gründe dafür sind in der Bewunderung für diese Persönlichkeiten zu suchen. Demnach verwundert es nicht, warum er einen Essay über Molière verfasst hat. Die darin vorgenommenen Assoziationen und hergestellten Bezüge verweisen auf Figuren, die Audiberti selbst schätzte. Dabei begründet sich die Verbindung zum Film anhand der ganz bestimmten Passion von Audiberti, die sich vor allem an seiner Tätigkeit als Filmkritiker manifestiert. Des Weiteren sind die aufgeworfenen Analogien zu Chaplin und De Filippo stets auch Bestätigungen der Wurzeln, die sie mit Molière gemein haben. Darüber hinaus steht Audiberti selbst, folgt man der Sekundärliteratur, als Dramatiker in einer bestimmten Tradition zu Molières Komik.²²⁵ (Vgl. Kap. *Zur Biographie und zum Werk von Jacques Audiberti*)

222 Zeile 794–795.

223 Calder, *Molière*, 1993, S. 205.

224 Vgl. Chaplin, *My Autobiography*, 1964, S. 434–437.

225 Vgl. Giroud, *Jacques Audiberti*, 1967, S. 91.

Reflexionen zur Autorschaft: *Un film, un auteur*

Audibertis Autorenkategorien gehen über ein ausschließlich auf Molière beziehbares Gerüst hinaus. Anhand zeitlicher, inhaltlicher und biographischer Parallelismen lässt sich konstatieren, dass die Begriffe *écrivain*, *écrivain* und *écrivain* im Zusammenhang mit der *politique des auteurs* gedacht werden können. In diesem Sinne stellt sich überhaupt die Frage, inwiefern man die Bestimmungen von Audiberti als eine Autorentheorie bezeichnen kann.²²⁶ Dahingehend rückt ein anderes, von ihm verfasster Essay ins Blickfeld: Im Juni/Juli 1951 wurde in dem Kulturmagazin *L'Age du cinéma* ein Text mit dem programmatischen Titel *Un film, un auteur* veröffentlicht.²²⁷

„Et le film réclame un auteur.“²²⁸ Audiberti proklamiert die Notwendigkeit nach einem Autor für den Film. Dieser Forderung müssten zwei Definitionen voraus gehen, von denen Audiberti in seinem Essay von 1951 nur erstere darlegt: „Avec quoi fait-on du cinéma“²²⁹ und was ist für Audiberti ein Autor? Letztere lässt sich mit den dargelegten Autorenkategorien aus *Molière* begreifen. Dies ist ein System, das die Disparität von Autoren anhand von drei sich maßgeblich unterscheidenden Begriffen manifestiert (Vgl. Kap. *Kategorien der Autorschaft: Molière écrivain*). Film, so Audiberti, konstituiert sich durch Ideen. Diese sind natürlichen Entwicklungen unterworfen, welche von ökonomischen und technologischen Bedingungen beeinflusst werden. Alle Prozesse hängen mit einer Vielzahl an Personen zusammen, die eine einzige Person kontrollieren müsse, um schließlich Unerwartetes hervor tragen zu können. Die Technik begreift er nicht als wesentlichen Bestandteil für einen Film, sondern den Autor. Nach diesem verlangt das Publikum: „Nous cherchons l'homme, responsable, unitaire.“²³⁰ Die Begründung dessen liegt, für Audiberti, in der Tradition sich an Autoren festzuklammern, obgleich er damit auf den spezifischen Zustand der Zeit verweist und eine Veränderung dessen durchaus in Betracht zieht:²³¹

„Homère, Shakespeare, Henri Clouzot, Walt Disney sont, dans notre Olympe intime, des personnages déterminés, des repères encore indispensables. La semaine prochaine, peut-être, ce sera liquidé. La semaine prochaine peut-être, nous serons assez développés pour embrasser dans ses tenants, aboutissants et confronts une œuvre quelconque.“²³²

226 Vgl. Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, 2000.

227 Vgl. Cahiers du cinéma (Hg.), *Le Mur du fond*, 1996, S. 266–271.

228 Ebd., S. 267.

229 Ebd., S. 267.

230 Ebd., S. 267.

231 Vgl. ebd., S. 266–271.

232 Ebd., S. 270.

Die Analogie zum Aufsatz *Une certaine tendance du cinéma français* von Truffaut ist evident. Auch er fordert dazu auf Regisseure und Regisseurinnen mit anderen Augen und sie als die eigentlichen Autoren der Filme zu betrachten – gerade auch im Hinblick darauf, dass viele zumeist am Drehbuchschreiben beteiligt sind.²³³ Diese Bezugspunkte legen dar, dass Audibertis Denken über Film sehr wohl in Beziehung zu dem der *jeune turcs* und ihrer *politique des auteurs* steht. Ferner kann jedoch nicht die Frage nach dem Einfluss von Audiberti auf diesen Text deutlich gemacht werden. Audiberti und Truffauts Texte sind als Teil einer Entwicklung in der französischen Filmkultur zu sehen, die ihren Ausgangspunkt in einem Essay von Alexandre Astruc zu haben scheint.

„Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [*la caméra-stylo*]. Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, daß der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen [*l'image pour l'image*], der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache.“²³⁴

Mit *Naissance d'une nouvelle avant-garde* von 1948 formuliert Astruc einen Aufsatz, welcher noch vor Audiberti und Truffaut den Blick auf den Autor des Films lenkt. Seine Thesen sind enorm wichtig, um den Zusammenhang zwischen Audibertis Essay *Un film, un auteur* und seinen Autorenkategorien argumentieren zu können. Astruc konstatiert, dass Film eine mit der Schrift gleichzusetzende Sprache ist. Die Kamera ist ein Stift; der Filmstreifen ist Papier. Dahingehend muss betont werden, dass damals ausschließlich auf Filmmaterialien unterschiedlichen Formats gedreht worden ist und vor allem das 16mm Filmmaterial in den 1950er Jahren hinsichtlich der Herausbildung des Fernsehens einen Boom erlebte. Aus heutigem Blickwinkel muss diese Bestimmung von Astruc, aufgrund anderer technischer Voraussetzungen erweitert werden. Der Autor eines Films ist gleichzusetzen mit einem Schriftsteller, so Astruc. Film entwickelt sich zu einer kunstvollen Ausdrucksform. Die *mise en scène* ist eine Form von Schreibprozess.²³⁵

Audibertis Autorenkategorien beschreiben mannigfaltig, in welchen Eigenschaften sich Schreibende unterscheiden können. Dabei geht er in seinem Essay nur näher auf Autoren ein, die mit Schrift gearbeitet haben. Im Kontext von Audibertis Text *Un film, un auteur*, Astrucs

233 Vgl. François Truffaut, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999; (Orig. „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31/1954), S. 295–313, hier S. 310.

234 Astruc, „Die Geburt einer neuen Avantgarde“, 1992, S. 200. (Herv. i. Orig.)

235 Vgl. Astruc, „Die Geburt einer neuen Avantgarde“, 1992, S. 199–204.

Thesen und Audibertis komödiantischen Analogien stellt sich die Frage, ob seine Autorentheorie auf den Film, also die *mise en scène* angewendet werden kann. Im Sinne von Astruc und Truffaut kann diese Frage nur positiv beantwortet werden: Die *politique des auteurs* propagiert die Gleichsetzung von Regisseuren und Regisseurinnen mit Autoren anderer Künste (Vgl. Kap. *Audibertis Begriff Film royal und die Theatralität unter Louis XIV.*):²³⁶

„Im Gegensatz zu einem gewöhnlichen Regisseur sollte ein *auteur* ein Filmemacher mit einer Vision der Welt sein, die sich durch seine *mise en scène* ausdrückt: Nicht der jeweilige Gegenstand ist hierbei von Bedeutung, sondern die Art der Aufbereitung des Gegenstands, die der Autor wählt.“²³⁷

Die komödiantischen Analogien lassen detailliert darauf schließen, dass Chaplin im Sinne von Audiberti als ein *écrivain* verstanden werden kann (Vgl. Kap. *Komödiantische Analogien: Poquelin et Chaplin*).

Letztlich kann klar definiert werden, dass Audibertis Autorenkategorien nicht nur dazu dienen, Molière als einen *écrivain* zu titulieren und ihn damit vom Diktat eines Literaten zu befreien. Vielmehr formuliert Audiberti ein allgemeingültiges Konzept, eine Autorentheorie, in der wichtige Diskurse zur Theorie der Autorschaft wie die Beziehung zwischen Autoren, Text und Lesenden enthalten sind.²³⁸ Audibertis Hinweis, dass die Tradition einer Autorschaft mitunter ein Grund dafür ist, auch beim Film nach einem Autor zu bitten, ordnet seine Theorie in diese kulturphilosophischen Überlegungen ein. Er hat mit seiner Autorentheorie ein Modell geliefert, das über Literaturtheorie hinausgeht und ein kulturphilosophisches System vermuten lässt. Er formuliert darin keine Wertungen, sondern differenziert ausschließlich den Prozess des Schreibens und den damit verbundenen Zweck. Gerade das ist ein signifikanter Aspekt dahingehend, dass die Interpretation von Texten nicht ausschließlich von den Intentionen der Autorschaft abhängig sind, sondern die Betrachtung bestimmter Texte stets von den Umständen ihrer Entstehung beeinflusst ist. Audiberti fragt sich nicht, welche literarische Qualität die überlieferten Stücke von Molière haben, sondern entwickelt aus den Gegebenheiten seiner eigentlichen Passion und den Bedingungen des 17. Jahrhunderts eine klare Definition eines Komödianten. Die Kategorisierung Molière *écrivain* ist ihm dabei eine Hilfestellung, weil diese literarische Ambitionen negiert. Daran ist signifikant, dass diese

236 Vgl. Bickerton, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, 2010, S. 19.

237 Ebd., S. 39. (Herv. i. Orig.)

238 Vgl. Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, 2000, S. 7–35.

Herangehensweise stets eine Form von Fremdverstehen der Bedingungen einer bestimmten Zeit oder eines Gegenstands einfordern, um schließlich mit Hilfe von Audibertis System einen Autor definieren zu können (Aufgabe des Lesenden). Diese Klassifizierung ist dabei einem präzisen Verstehensprozess dienlich. Welcher Methodik man sich dafür bedienen müsse und als wie allgemeingültig diese Autorentheorie begriffen werden kann, ist von Audiberti – zumindest in *Molière* – nicht festgelegt worden. Mit dem Verweis auf Audibertis Mitwirken bei der *Cahiers du cinéma* und seinem schon 1951 verfassten Text *Un film, un auteur* lässt sich die Tragweite von Audibertis Theorie dennoch schlüssig argumentieren und die kulturwissenschaftliche Relevanz unterstreichen. Sein Autorensystem und seine Bitte nach einem Autor für den Film stehen dabei in direktem Zusammenhang mit filmtheoretischen Aspekten der 1950er Jahre in Frankreich.

Somit konstituiert sich anhand von *Molière* eine Autorentheorie, die davon ausgeht, dass mit dem Zweck des Schreibens – und im Sinne von Astruc ist Filmen analog zum Schreiben zu begreifen – die Differenzierung von Autoren einhergeht.

4. Forschungsausblick

Für mein Verständnis regt eine wissenschaftliche Abhandlung – also auch eine Diplomarbeit – im besten Fall Lesende dazu an, sich weiterführend mit einem Thema auseinanderzusetzen. Das vorliegende Kommentar zu Audibertis Molière sowie dessen in Auszügen dargelegte Übersetzung ist auch eine Form von Angebot, sich mit einem französischsprachigen Autor zu befassen.

Es ist mehrfach angedeutet worden, dass diese Diplomarbeit nur einen detaillierten Aspekt des Essays kontextualisiert, das bedeutet gleichzeitig nicht, dass damit alle diskussionswürdigen Gesichtspunkte abgehandelt worden sind. Deshalb liefert dieses abschließende Kapitel eine Zusammenfassung thematischer Problemstellungen, die Audibertis Essay über die Perspektive dieser Diplomarbeit hinaus bereitstellt.

Wie schon im Kommentar angedeutet, entwirft Audiberti zahlreiche Analogien. Vor allem das dritte und vierte Kapitel des Essays evoziert ganz bestimmte Assoziationen zu Molière. Dabei geht Audiberti weit über das hinaus, was ich anhand seiner Autorentheorie exemplifiziert habe. Im Kapitel *Poésie et science* versucht er die Errungenschaften der (Natur)Wissenschaft für das Theater und den Film zu ergründen, um fast schon ein Stück Menschheitsgeschichte ab zu handeln – von den Römern und Griechen bis zur Erfindung des Buchdrucks bis hin zu Louis XIV. und der damit seit der Renaissance moderne Rückbezug auf die Antike. Andererseits wäre es sicher interessant zu betrachten, mit welchen Diskursen der Molièreforschung sich Audiberti – über seine Definition des *écrivain* hinaus – auseinandersetzt. Vor allem der Vorwurf des Textkopierens und des Textdiebstahls, den man Molière häufig gemacht zu haben scheint, ist für Audiberti in seinem Essay stets aufs Neue von Interesse.²³⁹

Alles in allem halte ich den Essay für ein kulturwissenschaftlich interessantes Werk. Audiberti ist meines Erachtens eine wichtige Persönlichkeit für die Kultur der 1950er Jahre. Der Essay aus dem Jahre 1954 muss dahingehend als eine signifikante Positionierung Audibertis in einigen Diskursen der Zeit betrachtet werden. Meines Erachtens lohnen sich erneute Blicke auf diesen Text. Nicht nur im Zusammenhang mit Molière, sondern vielmehr im Konnex von Audiberti selbst.

²³⁹ Vgl. *Amphitryon et Dom Juan*.

Anhang: *Molière* als bilingualer Text – Französisch / Deutsch (Auszüge)

Die vorliegende Übersetzung dient in Form einer bilingualen Textdarstellung als Grundlage des vorangegangenen Kommentars. Aus dem Verständnis heraus, dass eine Übersetzung stets eine Interpretation des Originaltextes darstellt²⁴⁰, ist es von großem Interesse beide Fassungen einander gegenüber zu stellen. Formale Eigenheiten von Audiberti sind ausschließlich an der Originalfassung abzulesen. Diese Gegenüberstellung soll ein Angebot sein, im Detail an den Text herantreten zu können. Dafür ist die französische Fassung der deutschen vorangestellt und mit einer Zeilennummerierung versehen. Diese dienen im Kommentar als Quellenangabe. Der Originaltext ist der aktuellsten Ausgabe des Essays aus dem Jahre 1997 entnommen. Die Entscheidung nicht auf die Erstausgabe zurückzugreifen, rechtfertigt sich dadurch, dass sich das Textbild von 1997 an zahlreichen Stellen als präziser offenbart, wobei durch das erneute Lektorat einige Schreibfehler ausgemerzt werden konnten. Diese Genauigkeit war gerade für die Übersetzung ausschlaggebend. Trotzdem wurde diese im Rekurs auf die drei bis dato erschienenen Drucke durchgeführt. Die darin dargebotenen Auszüge aus Molières Stücken sind in der vorliegenden, bilingualen Textfassung ausgeklammert. Es wurden etwa 2/3 des Originaltextes in Deutsch übersetzt. Aus zeitlichen Gründen konnte das letzte Drittel nicht zur vollsten Zufriedenheit in eine lesbare Form gebracht werden. Aus diesen Gründen sind die Kapitel *Le métier de Molière*, *Amphitryon et Dom Juan*, *Les Contemporains*, *Jeu sur les noms*, *Poésie et science*, *Psyché* und *Sublimité des opéras* in diesem Anhang nur in Französisch enthalten.

Nach ausgiebiger Recherche konnten zwei übersetzte Auszüge ausfindig gemacht werden. Zum einen handelt es sich dabei um eine Übertragung ins Englische des Kapitels *Poquelin et Chaplin* in dem Sammelband *Molière. A Collection of Critical Essays*, herausgegeben von Jacques Guicharnaud.²⁴¹ Zum anderen findet sich eine in Auszügen kompilierte Übertragung ins Deutsche der Kapitel *Le Métier de Molière*, *Ecrivains*, *Écrivains*, *Écrivains* und *Frégates et forteresses, les comédies* in dem Sammelband *Über Molière*, herausgegeben von Christian Strich, Rémy Charbon und Gerd Haffmans.²⁴²

Intention einer Übersetzung kann nicht sein, einen Text in all seinen Facetten in eine andere Sprache zu übertragen. Audiberti konstatiert diesbezüglich in *Molière*: „Se transporter ?

240 Vgl. Friedrich Schleiermacher, „Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“, *Das Problem des Übersetzens*, Hg. Hans Joachim Störig, Stuttgart: 1963.

241 Vgl. Guicharnaud (Hg.), *Molière*, 1964.

242 Vgl. Strich, *Über Molière*, 1973.

Quand la Bible fut, de l'hébreu, mise en grec, les cieux se voilèrent. L'excellence de toute poésie se reconnaît à ce qu'elle ne supporte pas qu'on la traduise.²⁴³ Diese Formulierung beschreibt sehr deutlich das Selbstverständnis von Audiberti einen Text nicht vollends in einer anderen Sprache wiedergeben zu können. Auch deshalb ist die Bilingualität entscheidend.

Jeder Übersetzung geht eine Methodik voraus, die sich einerseits an den Eigenschaften des Ausgangstextes und sich andererseits am Zweck der Übersetzung konstituiert. Im Falle von *Molière* ist es das Anliegen, den Essay im deutschsprachigen Raum sichtbar zu machen und den Text gleichzeitig mit einem Kommentar zu versehen. Demnach sind die theater- und filmwissenschaftlich relevanten Themen von Hauptinteresse. Im Sinne einer philologischen Übertragung ist es die Intention, diesen Inhalt ins Deutsche zu transformieren.²⁴⁴ Dabei liegt die Verständlichkeit für den Lesenden klar im Vordergrund.²⁴⁵ Der Sprachstil von Audiberti tritt in den Hintergrund, soll aber nicht grundsätzlich ausgeklammert werden. Vor allem im Hinblick auf die Stilistik der Interpunktion im Originaltext ist es notwendig diese – auch aus grammatikalischen Gründen – in der deutschen Übertragung vordergründig zu ignorieren, d.h. auch, dass die stilistisch verwendete Satzstruktur von Audiberti nicht zu jedem Zeitpunkt eingehalten werden kann. Eigen- und Personennamen sowie bestimmte Begrifflichkeiten, die im Falle einer Transformation einer expliziten Erörterung bedürften, werden unkommentiert aus dem Französischen übernommen, gleichwohl kursiv kenntlich gemacht. Ebenso sind vereinzelte Passagen aus Molières Stücken, die eng mit dem Fließtext verbunden sind im Original belassen. Mit der einzeiligen Formatierung des bilingualen Textes wird schlichtweg die Übersicht gewahrt.

243 Zeile 481–482.

244 Vgl. Mira Kadric (Hg.), *Translatorische Methodik*, Wien: Facultas 2007, S. 113.

245 Vgl. Schleiermacher, „Über die Methodiken des Uebersetzens“, S. 5.

1. Préambule au vif / Hinführung zum Thema

Un soleil apparaît, le roi.

Son casque flambe de plumes. Son torse se gante d'une cuirasse de toile métallisée d'or qui met en valeur le galbe viril des pectoraux. Il monte un cheval criant de diamants.

Le page du roi, quelque agacement qu'on en éprouve, s'appelle, bel et bien, d'Artagnan. Il porte la lance et l'écu du roi. Sur le disque brille un astre de pierres éblouissantes, que cernent 5 les lettres de la devise. « Nec cesso, nec erro. » « Je ne cesse jamais, je ne me trompe pas. » D'autres pages sont avec lui, tous magnifiques.

Noir et or, brodé d'argent, le duc de Noailles chevauche auprès du roi. S'avancent, ensuite, le duc de Guise, or et deuil, le comte d'Armagnac, blanc et rubis, le duc de Saint-Aignan, multicolore mélange de papillon et de crustacé. 10

Leurs flammes agitées, juste ce qu'il faut, par les zéphyr domestiqués, les trompettes sonnent pour l'entrée de chaque chevalier, que le héraut d'armes, lui-même à cheval, en tenue de consul romain, présente en vers.

Incarnat, le duc de Foix. Vert et blanc, le duc de Coaslin. Rouge et blanc, le comte de Lude. Jaune et noir, le prince de Marsillac. Argent et azur, Villequier. Bleu, blanc et nuit, Soyecourt. 15

Le marquis d'Humières était chair. Le marquis de la Vallière gris, gris de lin. Le duc d'Enghien, fils du Grand Condé, avait sa cuirasse envahie d'une joaillerie qui gagnait son cheval.

A la fois ferme et tremblant, sculpté de singes et de crocodiles, de buffles et de dragons, se précise avec une lenteur asiatique, sous les arceaux de verdure, un char, socle gigantesque du 20 dieu du moment.

Il trône dans la lumière de son sourire. C'est La Grange. La Grange, celui du registre.

Il représente Apollon.

Quatre boulonnais colossaux, couverts de housses brodées de soleils et conduits par le Temps, les ailes et la faux, tiraient La Grange. Il avait à ses pieds les quatre âges allégoriques 25 qui coupent la durée du monde humain. L'âge d'or était Armande Béjart, femme Molière, jeunesse inouïe, la peau, les cheveux. Hubert était l'âge d'argent, froid crépuscule de l'âge d'or. L'âge d'airain, au cours duquel la guerre, décidément, prend le dessus, était Mlle De Brie, à ce point douée, au naturel, pour la longévité, qu'elle jouerait Agnès jusque sous Robespierre, ou peu s'en faut. L'âge de fer, le nôtre, était Du Croisy, l'air hargneux, le sabre à 30 la main. Tous appartenaient au Palais-Poyal, Molière directeur.

Les douze heures du jour et les douze figures du zodiaque, habillées de poésie, marchaient de part et d'autre du char, selon deux files que prolongent et concluent, à cheval, les pages emplumés portant la lance de leur seigneur et son écu où la devise est écrite avec des perles.

En collant vert soutaché d'argent paraît le printemps, Mlle Du Parc. Elle monte un de ces 35 petits coursiers nerveux et chatouilleurs qu'on appelle des genets. En théorie, ils viennent d'Espagne, où cheval, dans certains cas, se dit *jinete*. Mais la Du Parc est à ce point ornée de corolles et de pétales qu'on la croirait à cheval sur un genêt, de ceux qui portent des fleurs.

Après le printemps arrive l'été. La Thorillière, celui-là même qui, plus tard, se rendrait à Lille, auprès du roi, demander la grâce de Tartuffe, s'évente en mousseline blanche, une 40 épaule nue, ainsi qu'une jambe, sur un dromadaire.

Du Parc, dont la femme cavalcade en avant, Du Parc siège dans un léger kiosque, à même un éléphant, bétail qui symbolise bien la gravité de l'automne.

En queue, l'hiver. « L'hiver, dit *La Gazette* (numéro du 7 mai 1664), paraît, sur un ours, que représente le sieur Béjart. » Si l'animal qu'il monte est un ours, le boiteux Béjart est un 45 acrobate ! J'aime mieux me le figurer, à la faveur de l'ambiguïté de la phrase qui le concerne,

tantôt bipède et tantôt quadrupède, boutonné dans une fourrure et servi, sous son travesti plantigrade, par son infirmité.

50 Satyres, vendangeurs, moissonneurs et divers groupes de comparses assumaient le détail pittoresque des mois. Leur cortège se terminait par des « vieillards gelés » chargés de corbeilles de glaces, lesquelles étaient ce qu'elles feignaient d'être, à savoir des glaces, vanille, framboise, citron.

Derrière les glaces quatorze musiciens annonçaient Pan et Diane.

55 Pan, c'était Jean-Baptiste Molière. Diane, c'était Madeleine Béjart. « *Ils étaient*, dit le reportage général publié, à l'époque, chez Robert Ballart, avec les estampes d'Israël Silvestre, *ils étaient sur une machine ingénieuse, en forme de petite montagne ou roche ombragée de plusieurs arbres, de Vigarani. Ce qui était surprenant, c'est qu'on la voyait pendue en l'air sans que l'artifice qui la faisait se mouvoir pût se découvrir à la vue.* »

60 Derrière cette montgolfière cheminaient des collines de viandes et de pâtisseries portées, sur la tête, dans des bassines, par un régiment de marmitons et de valets, pour le festin.

Cependant, menés par le roi, les resplendissants cavaliers se disposaient face à face en deux partis. Les ailes en étaient formées par les pages et les trompettes. Les chars et les saisons s'établissent au milieu. Dans le silence immobile du jour qui, petit à petit, se mélange de doré, car il faut, malgré tout, qu'il s'achève, la De Brie, l'âge d'airain, dit, à l'adresse de La
65 Grange, toujours, là-haut, dans son sourire, un poème du président de Périgny. La Grange en renvoie un de Benserade. Les autres âges s'en mêlent. Les poèmes montent, s'étalent, s'épaississent tant et si bien que la nuit est là.

Eine Sonne erscheint, der König.

Sein Helm brennt von Federn. Sein Oberkörper überzieht sich mit einem Harnisch aus goldmetallenen Stoff, welcher die wohlproportionierte, männliche Brustmuskulatur unterstreicht. Er steigt auf ein mit Diamanten geschmücktes Pferd.

Der Page des Königs – welchen Ärger muss man ertragen – heißt tatsächlich d'Artagnan. Er trägt die Lanze und das Schild vom König. Auf der Glanzseite des Schildes ein Stern mit grellen Steinen, welcher die Buchstaben des Mottos ‚Nec cesso, nec erro‘ (Ich höre niemals auf, ich irre mich nicht) andeutet. Andere Pagen sind mit ihm, alle wunderschön.

Schwarz und Gold, mit Silber bestickt, der Herzog von Noailles reitet neben dem König. Anschließend treten vor: der Herzog von Guise, Gold und Trauer, der Herzog von Armagnac, Weiß und Rubin, der Herzog von Saint-Aignan, bunte Mischung aus Schmetterling und Krustentier.

Ihre unruhigen Flammen, nur das was es muss, von zahmen Zephires, die Trompeten erklingen bei dem Einzug jeden Ritters, die des Nachrichtenoffiziers, er selbst zu Pferd, in Kleidung eines romanischen Konsuls, gegenüber präsentiert.

Hellrot, der Herzog von Foix. Grün und weiß, der Herzog von Coaslin. Rot und weiß, der Graf von Lude. Gelb und schwarz der Prinz von Marsillac. Silber und Azur, Villequier. Blau, weiß und Nacht, Soyecourt.

Der Marquis von Humières war hellrosa. Der Marquis von Vallière grau, grau durch Flachs. Der Herzog von Enghien, Sohn von Grand Condé, hatte seinen Harnisch in ein Juweliergeschäft eingetaucht, der sein Pferd umschlang. Zur gleichen Zeit fest und bebend, geformt von Affen und von Krokodilen, von Büffeln und Drachen, wird mit einer asiatischen Langsamkeit deutlicher, unter kleinen Naturbögen, ein Wagen, gigantischer Sockel vom richtigen Gott.

Er thront in dem Licht seines Lachens. Das ist La Grange. La Grange, derjenige vom *registre*.

Er repräsentiert Apollon.

Vier kolossale Boulonnais sind mit Pferdedecken zugedeckt, die mit Sonnen bestickt sind und der Zeit entsprechen, die Flügel und die Sense ziehen La Grange herunter. Er hatte an seinen Füßen die vier allegorischen Zeitalter, welche die Dauer der Menschenwelt teilen. Das goldene Zeitalter war Armande Bejart, Frau Molière, die Haut, die Haare, unerhörte Jugend. Hubert war das silberne Zeitalter, kühle Dämmerung des goldenen Zeitalters.

Bronzezeitalter, im Verlauf dessen der Krieg, nimmt es also wirklich darauf, war Mlle De Brie, so sehr im Naturell für die Langlebigkeit begabt, dass sie Agnès bis fast unter die Herrschaft von Robespierre spielte. Das Eisenzeitalter, das Unsrige, gespielt von Du Croisy, macht mit dem Säbel in der Hand einen gereizten Eindruck. Alle gehörten dem Palais-Royal, Direktor Molière.

Die zwölf Stunden vom Tag und die zwölf Figuren vom Tierkreiszeichen gingen an beiden Seiten des Wagens wie zwei von Poesie angezogenen Schlangen, gemäß zwei Reihen die gefiederten Pagen auf dem Pferd verlängern und abschließen, die Lanze ihres Herren und sein Schild tragend, wo das Motto mit Perlen geschrieben steht.

In grünen mit Silber bestickten Strumpfhosen erscheint der Frühling, Mlle DuParc. Sie reitet einen von diesen kleinen, nervösen und gereizten *coursiers*, die man *genets* nennt.

Eigentlich kommen sie aus Spanien, wo Pferd in einigen Fällen *jinete* heißt. Aber die Du Parc ist so sehr mit Blumenkronen und Blütenblättern geschmückt, dass man sie reitend auf einem *genêt* glauben würde, jenem der die Blumen trägt.

Nach dem Frühling kommt der Sommer an. La Thorillière, genau derselbe, der sich später nach Lille begeben wird um beim König die Gunst für *Tartuffe* zu erfragen, eingehüllt in

weißen Mousseline, eine nackte Schulter so wie ein Höcker auf einem Dromedar.

Du Parc, die Frau am Beginn des Reiterzugs, Du Parc sitzt in einem legeren Stand direkt auf einem Elefant, Vieh, welches den Ernst des Herbstes symbolisiert.

Als einer der Letzten, der Winter. „Der Winter, sagt *La Gazette* (Nummer 7 Mai 1664), erscheint auf einem Bären, der den Herrn Béjart repräsentiert.“ Wenn das Tier, das er reitet, ein Bär ist, ist der hinkende Béjart ein Akrobat! Ich mag mir das lieber vorstellen, indem Wohlwollen der Mehrdeutigkeit von dem Satz den es betrifft, mal Zweibeiner und mal Vierbeiner, zugeknöpft in seinem Pelz und begleitet von seiner Travestie als Sohlengänger durch seine Behinderung.

Satyrspiel, Weinleser, Erntearbeiter und diverse Gruppen von Komparsen nahmen das landschaftliche Detail der Monate an. Ihr Gefolge endete, mit Körben von Eis beladen, als erfrorene Greise, welche das waren, was sie fingierten zu sein, nämlich das Eis, Vanille, Früchte, Zitrone.

Hinter dem Eis kündigen vierzehn Musiker Pan und Diane an.

Pan, das war Jean-Baptiste Molière. Diane, das war Madeleine Bejart. „*Sie waren*, heißt es in der allgemein publizierten Reportage dieser Epoche von Robert Ballart mit den Grafiken von Israël Silvestre, *sie waren auf einer Ingenieurmaschine von Vigarani, in Form von kleinen Bergen oder schattigen Felsen mehrere Bäume. Das was überraschend war, ist das man sie gehängt in der Luft sah, ohne dass der Trick der sie bewegte, entdeckt werden konnte.*“

Hinter diesem Heißluftballon entwickelten sich für das Fest Berge von Fleisch und geschenkten Süßigkeiten auf dem Kopf, in den Töpfen eines Regiments von Küchenjungen und Hausangestellten.

Jedoch ordnen sich die strahlenden Reiter vom König geleitet Angesicht zu Angesicht in zwei Parteien. Die Flügel waren von den Pagen und Trompetern geformt. Die Wagen und die Jahreszeiten stellen sich in der Mitte auf. In der unbeweglichen Stille vom Tag, der sich allmählich golden mischt, da es trotz allem sein soll, dass er zu Ende geht, die De Brie, Bronzezeitalter, sagt zu La Grange, immer da oben in ihrem Lächeln, ein Gedicht vom Präsidenten des Périgny auf. La Grange schickt davon eins an Benserade zurück. Die anderen Zeitalter mischen sich darin ein. Die Gedichte steigen, breiten sich aus, verdichten sich so weit, dass die Nacht da ist.

1.1. Film royal / Königlicher Film

Les nobles étaient sur la scène. Ils étaient à cheval. Elle était d'envergure.

Le roi de France les avait convoqués pour tourner, plusieurs jours durant, à ses côtés, en extérieurs, un argument tiré de Ludovico Ariosto, que nous appelons l'Arioste. Un jeune héros, notre roi, tombe, avec ses compagnons, dans une île fantastique, entre les mains d'une ravissante sorcière, Alcine, dont la gorge, précise le poète, est comme deux pommes acerbes, d'ivoire pourtant. Elle ne lui veut que du bien. Elle le charme tant qu'il peut. Une autre femme, à la fin, parvient à mettre au doigt de l'ensorcelé l'anneau salulaire qui pulvérise les enchantements et le palais de la trop savante beauté.

Les feuilles d'alors décrivent avec minutie ce que fut ce film. Il se dévore lui-même, en son éphémère splendeur, à mesure qu'il se déroule aux jardins de Versailles, pour l'agrément de ses propres acteurs et de leurs dames, celles-ci placées sur des amphithéâtres volants.

Ce prodigieux événement, mis sur pied par l'autorité constituée, rentre, comme un traité, comme un combat, dans les chroniques historiques. Mais, pour le coup, les plus riches moyens d'un royaume alors sur le sommet de sa courbe jouaient au profit d'un songe esthétique. Trois magies, de marque italienne, la fantaisie d'Ariosto, la musique de Lulli, la machinerie de Vigarani, s'accomplissaient par la force française, dans un site à ce point souverain qu'il se conçoit abstrait, transparent, vaporeux.

Sous les rois qui viendront après, les perruques se rétréciront, s'allégeront. Plus tard, au long de la galerie des portraits de nos présidents, elles contourneront la tête, se transformeront barbes et moustaches, tout à la fois postiches et naturelles. Pour l'instant, énormes, fauves, bouclées, les perruques simulaient de fabuleuses chevelures féminines enveloppant les profils masculins avec la même excitante dissonance que les molles plumes mouvantes quand on les marie au fer des casques.

Stupéfaites et muettes, dans le bocage bleuté, les bêtes locales et les fées gauloises contemplaient cette humanité déguisée en elle-même à la perfection avec, dans sa parure, un fort mélange de minéral et d'animal qui la relie à la nature, sur quoi, pourtant, elle a l'air de trancher. Infatigable Orphée, alchimiste zoologique, Lulli menait, autour du bloc des paladins, une inquiétante sarabande de faunes et de bergers qui ne marchaient qu'en dansant et ne pouvaient, semblait-il, respirer d'autre air que des flûtes et des violons.

Durant trois jours, chacun escorté de sa nuit, se poursuivirent joutes, merveilles et métamorphoses. La troisième nuit les prodiges se précipitèrent.

Dans le vaste bassin circulaire, sous les projecteurs à la colophane, surgirent, de l'eau, trois îles, qui tout aussitôt se couvrirent, l'une d'animaux, l'autre de violons, l'autre de trompettes.

L'on vit, en outre, trois baleines nager.

Ces bêtes automatiques, de Vigarani toujours, portaient Mlle Du Parc, qui représentait Alcine, et deux de ses nymphes, Mlle De Brie et Armande Molière. Alors, à la manière d'un livre, s'ouvrit le palais d'Alcine. S'y démenaient géants, Maures, nains et démons. Des chevaliers tentaient de s'en échapper. Le sortilège était sur le point de finir.

Le palais se dispersa dans des bouquets d'éclairs, paquets de foudres, fantastiques faisceaux d'étoiles, de planètes, qui se réfléchissaient non seulement dans l'eau qu'ils enrichissaient mais dans l'onde émue qu'ils allumaient à l'endroit des dames le plus enclin aux chaleurs. « Ce fut, dit le chroniqueur Marigny, le plus agréable des incendies. »

Tout, dans cette fête, fut poésie. Mais tout fut vérité.

Tout, le vent, les feuillages, le soleil, le ciel bleu, la nuit, tout se rangeait, avec un zèle infailible, à tenir son rôle dans le cadre d'une fiction concrète où l'absolutisme royal se mettait au service du féerique. Les chevaliers n'étaient pas moins authentiques que les

chevaux.

115 Les comédiens professionnels, ceux de l'Hôtel-de-Bourgogne et ceux du Palais-Royal de
Molière, engagés pour des emplois de dieux, monstres, déesses et nymphes, ne sortaient pas
de leur état coutumier. Même, on les y replongeait avec une insistance malicieuse. Au nombre
des plaisirs que l'incantatrice prodigue à tous ces beaux chevaliers autour de son palais des
eaux, intervient, en effet, une pièce, *La Princesse d'Elide*. Le grand cœur des manuels lui
120 donne Molière pour auteur.

Die Noblen waren auf der Bühne. Sie waren zu Pferd. Die Szene hatte Tragweite.

Der König von Frankreich hatte sie bestellt, um während mehrerer Tage an ihrer Seite im Exterieur vor der Kamera zu stehen, ein Plot entnommen von Ludovico Ariosto, den wir den Arioste nennen. Ein junger Held, unser König, fällt mit seinen Kameraden in eine fantastische Insel hinein, zwischen die Hände einer bezaubernden Hexe, Alcine, deren Hals, stellt der Poet klar, wie zwei harte Äpfel ist, trotzdem aus Elfenbein. Sie möchte ihm nur Gutes tun. Sie bezaubert ihn, solange er es aushält. Einer anderen Frau gelingt es am Ende, den heilsamen Ring auf den verzauberten Finger zu streifen, der die Zaubereien und den Palast von so gelehrter Schönheit in Luft auflöst.

Die Quellen der Zeit beschreiben mit Genauigkeit das, was dieser Film war. Er verschlingt sich selbst in seinem flüchtigen Glanz, umso länger er in den Gärten von Versailles stattfindet, zu einem Vergnügen seiner einwandfreien Schauspieler und ihrer Damen, welche lose in den Amphitheatern platziert sind.

Dieses geniale, von einer gebildeten Autorität erschaffene Ereignis passt genauso wie ein Abkommen oder ein Kampf in die historischen Chroniken. Aber erst die großen finanziellen Mittel eines Königreichs – damals auf dem Höhepunkt seiner Leistungskurve – spielen zugunsten einer Traumästhetik. Drei Magien mit italienischen Spuren erfüllten sich durch die französische Stärke auf einem so souveränen Gelände, das sich als abstrakt, transparent, nebelig begreift: die Fantasie von Ariosto, die Musik von Lulli, die Maschinerie von Vigarani.

Unter den Königen, die danach kommen, werden die Perücken schmäler, leichter. Später, entlang der Porträtgalerie unserer Präsidenten werden sie den Kopf umgeben, werden sich Bärte und Schnauzer verwandeln, gleichermaßen unecht und natürlich. Zu diesem Zeitpunkt simulierten die Perücken fabelhaft feminines Haar – riesig, wild, lockig, die männlichen Profile mit derselben erregenden Dissonanz umhüllend, wie die weichen, sich hin und her bewegenden Federn, wenn man sie mit dem Eisen der Helme kombiniert.

Verblüfft und stumm, in der bläulichen Bocage, betrachtete das örtliche Vieh und die derben Feen diese Menschlichkeit, an sich bis zur Perfektion verkleidet, mit ihrem Schmuck, einer starken Mischung aus Mineralien und Tierhaar, die sich zur Natur hin miteinander verbinden, worüber trotzdem sie zu entscheiden hat. Unermüdlicher Orpheus, zoologischer Alchimist, Lulli leitete, um den Block von Paladinen herum, ein beunruhigendes Spektakel aus Tierwelt und Hirten, die nur tanzend liefen und anscheinend keine andere Luft atmen konnten als die von Flöten und Violinen.

Drei Tage andauernd, jeder geleitet von seiner Nacht, wurden Turniere, Wunder und Verwandlungen weitergeführt. In der dritten Nacht wurden die Wunder schneller.

In dem weiten Rundbecken, unter den Projektionen des Kolophoniums, tauchten aus dem Wasser drei Inseln auf, die sich alle sofort zudeckten, die eine mit Tieren, die andere mit Geigen, die dritte mit Trompeten.

Man sah zudem drei Wale schwimmen.

Diese automatischen Bestien, immer von Vigarani, trugen Mlle Du Parc, die Alcine repräsentierte und zwei von ihren Nymphen, Mlle De Brie und Armande Molière. Also öffnete sich der Palast in der Art eines Buches von Alcine. Dort schlugen Giganten, Mauren, Zwerge und Dämonen um sich. Reiter versuchten dem zu entkommen. Die Zauberei war fast zu Ende.

Der Palast zerstreute sich in einem Feuerwerk, Bündel von Blitzschlägen, fantastische Lichtstrahlen von Sternen, Planeten, die sich nicht nur in dem Wasser reflektierten, das sie bereicherten, sondern auch in der bewegten Welle, die sie entfachten. Auf der Stelle neigen Damen mehr zu Herzlichkeit. „Das war, sagt der Chronist Marigny, der angenehmste aller Brände.“

Alles in diesem Fest war Poesie. Aber alles war Wirklichkeit.

Alles: der Wind, das Laub, die Sonne, der blaue Himmel, die Nacht, alles stellte sich mit einem unfehlbaren Eifer auf seine Rolle ein, sich in dem Rahmen einer konkreten Fiktion zu zeigen, in der sich der königliche Absolutismus in der Bedienung einer Märchenwelt zeigte. Die Reiter waren nicht weniger authentisch als die Pferde.

Die professionellen Komödianten, jene vom l'Hôtel-de-Bourgogne und jene vom Palais-Royale von Molière, engagiert als Arbeiter für Götter, Monster, Göttinnen und Nymphen, kamen nicht aus ihrem üblichen Gehalt heraus. Man tauchte sie sogar wieder mit einer spitzbübischen Beständigkeit hinein.

Zu der Anzahl an Vergnügungen, mit denen die Zauberin all diese schönen Reiter um das Wasser ihres Palastes herum überhäuft, tritt tatsächlich ein Stück: *La Princesse d'Elide*. Das große Handwerkerherz schenkt ihm Molière als Autor.

1.2. Armande princesse / Prinzessin Armande

Cette *Princesse d'Elide* est d'origine espagnole, exactement d'Augustin Moreto, raflée telle quelle, scénario, personnages, traduite et adaptée par morceaux disparates. De ses deux parties, traversée de ballets par Lulli, l'une est en vers, fluides, soignés, de ceux dont Alceste dira qu'on peut être honnête homme et ne savoir les faire. La seconde est d'une prose au fil de la plume, inclinée aux nécessités du plateau. Ainsi une femme, nue d'un pied, de l'autre non. 125

Armée de l'arc, la princesse passe son temps dans les bois. Son père rassemble auprès d'elle les princes les plus brillants, qu'il convie à se mesurer dans divers tournois. Son espoir est qu'elle choisira le vainqueur pour époux.

Molière avait deux rôles, celui d'un valet de chiens ivre et stupide, Lysiscas, et celui d'un fou de cour, le « plaisant de la princesse », Moron, dont le nom sourd et rageur commence comme Molière. Amoureux de la suivante de la princesse, et cette suivante, c'était Madeleine, il chantait, aussi mal, aussi faux que possible... « *Ton ex-trê-me ri-gueur s'achar-ne sur mon cœur. Ah ! Phi-phi-lis ! Oh... Je tré-passe... Dai-gne me se-cou-rir ! En se-ras-tu plus gras-se si tu me fais mou-rir (bis)* ». 130

La princesse, c'était Armande. 135

Elle a tué un sanglier. Ses prétendants ne veulent croire à cet exploit sportif. De quel ton elle ironise ! Et dans quel rythme pur et clair !

*Et pensez-vous, Seigneur, puisqu'il me faut parler,
Qu'il eût en ce péril de quoi tant m'ébranler ?
Que l'arc et que le dard, pour moi si pleins de charmes,
Ne soient entre mes mains que d'inutiles armes ?
Et que je fasse enfin mes plus fréquents emplois
De parcourir nos monts, nos plaines et nos bois,
Pour n'oser, en chassant, concevoir l'espérance
De suffire moi seule à ma propre défense ?* 140 145

Notez, au second vers, l'heureux escamotage de l'y entre « il » et « eût ».

Au cours des instants où le roi, les duchesses et tout l'armorial la regardaient, sur la scène, se refuser, commander, choisir, droite et fière en robe citron, elle pouvait, synthèse de leurs yeux, croire qu'en elle se confondaient les diverses reines de ces brillants plaisirs, c'est-à-dire Louise de la Vallière, qui passait pour les avoir inspirés, la reine de France elle-même et l'invisible Alcine éparse dans les airs. 150

Elle emballa les Guiche, les Grammont, les Lauzun. Les commères de l'époque publièrent l'ordre dans lequel elle les aurait, par la suite, contentés. Or, Molière était enterré vivant dans l'amour qu'il portait à sa femme. Dès qu'il apprit, par l'abbé de Richelieu, neveu de l'incomparable Armand... 155

Ainsi nous tombons dans ce qu'Alfred Capus appelait les questions de personne.

Devons-nous écumer la cuvette aux ragots, superposer les portraits, les récits, Regnard et Grimarest, puis ficeler ces divers clichés dans notre propre main d'artiste afin de ressusciter, vaille que vaille, à notre manière, Molière ? Nous nous risquerons, s'il le faut, à dire qu'il avait la tête grosse, la nuque soudée, enfoncée. Nous affirmerons qu'il était touffu, rusé, souple, autoritaire, vindicatif, rapace, généreux, impatient, prudent, fataliste, agissant, harcelé. 160

Vingt adjectifs viendraient encore. Pas un ne mentirait. Notre homme était un homme. On sait comment ils sont. Marquons, ici, le grand honneur dangereux que l'on fait à l'individu quand on l'inculpe de défauts ou lui rend grâce de mérites qui relèvent du fond commun.

165 Rappelant les épisodes rabâchés, les dates en fin de cet ouvrage nous épargnent d'écrire cette vie si souvent écrite, vie où l'œuvre s'enchevêtre, sans césure appréciable, à travers la personne physique, livrée à tous, d'un acteur écrivant ses pièces, lesquelles, sous une armature empruntée à tout venant, crépitent chaudement d'un noyau douloureux : les femmes.

Les femmes, il en connaissait. Il possédait la clef physique nécessaire. Mais il ne possédait
170 pas l'autre, non moins utile, la subtile fusée ou rosée qui charme, persuade, facilite, aplanit.

L'impuissance n'est pas forcément anatomique. Elle réside dans l'invisible épaisseur infranchissable sur quoi le prétendant érotique se casse le nez dès qu'il s'agit, non de coucher mais, nécessité préliminaire et protocolaire, d'aborder.

Il comprenait mal que la faculté d'envahir à sa guise le chœur des dames n'allât de pair
175 avec la montée de sa gloire.

Lui vivant, Madeleine Béjart, l'associée des premières heures, la belle cavale qui talquait sa rousseur, mourut, inhumée en musique avec les sacrements. La Du Parc, selon le *Mercure de France*, dansait haut, en jupe fendue, dans de longs bas de soie agrafés à la petite culotte. Haute et maigre, la De Brie, l'âge d'airain du char d'Apollon, admirable comédienne au
180 demeurant, remplissait les interstices. Mais les anciennes maîtresses ne sont que de vieux amis.

Sans cesse il rêve de la femme confidente, complice, congénère, dans laquelle puiser, magnifier, multiplier la vigueur dont elle agréa l'épanchement.

Cette femme, elle existe. C'est sa femme, Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth Béjart. Mais,
185 dès qu'il croit disposer d'elle en joyeuse et fortifiante propriété, l'illusion s'évanouit dans de sulfureuses fumées qui le font tousser.

Deux cents ans durant, ou presque, il fut entendu par tout le monde, les amis, les ennemis, du fidèle La Grange au chercheur de poux Montfleury, qu'Armande était la fille de Madeleine. Dans *Alceste* sifflait l'écho d' « inceste ». Notre album de famille national conservait le
190 ménage de Molière comme un feuillet dans le goût d'Euripide plus que de Rabelais.

Un historien s'en mêla. Il s'appelait Louis Beffara (*beffa*, niche, bourde). L'histoire historienne est prise dans l'histoire proprement dite. Elle la vérifie, modifie, recharge et recoloré en sa réalité passée. Celle-ci qui ne peut se saisir et s'analyser en se produisant, ne sera complète qu'une fois obtenue la somme de tous les événements, y compris leurs
195 incidences et conséquences, sans oublier, pour ce qui concerne l'union de Molière et de la petite Béjart, la pudibonde et rétroactive ardeur que Beffara consacre à la désinfecter.

Par quel moyen ? Il proclame, à grands cris, un détail qui, jusque-là, n'avait frappé personne. A la sacristie de Saint-Germain-l'Auxerrois, dans l'acte de mariage, Madeleine a signé, comme témoin, à titre, non pas de mère, mais de sœur de l'épousée !

200 Elle avait ses raisons. Il était alors humiliant, pour une femme, et toujours il en est ainsi, de ne disposer d'aucun mari pour étiqueter sa progéniture. En prêtant à sa fille, dans l'acte, pour père et mère ses propres père et mère, Joseph Béjart et Madame, née Hervé, âgée bel et bien de cinquante-deux ans à la naissance de la future princesse d'Elide, Madeleine, avec toute la bande, ne commettait un faux que tout juste, si l'on veut bien réfléchir que, sans ses parents,
205 elle ne serait pas venue au monde, et, non plus, Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth.

Sœur de sa mère et fille de sa mère-grand, cette diablesse d'Armande, Beffara ou pas Beffara, est la femme de son père, au moins adoptif. Molière, en effet, la couve au berceau. Il la surveille et la nourrit pendant sa croissance. En quelque sorte, un cas masculin de grossesse extra-utérine prolongée dix-sept ans. Enfin, il lui donne, en toute solennité liturgique, comme
210 un père à son enfant, son propre nom dans lequel il veut être avec elle comme dans un anneau.

Avec elle il ne cesse de mettre en avant ses lauriers. Etant donné ce qu'il est, ce qu'il a fait pour elle, comment ose-t-elle sans cesse le contrarier, l'irriter ? Elle ricane. Une affreuse

colère napolitaine le prend. Il cherche quoi briser, il ne trouve que lui. La vipère le regarde. A la fin que veux-tu ? Que je dise que tu es parfait ? Eh bien ! Tu es parfait. Tu es content ? Trop approuver ne vaut pas mieux que pas assez. Il s'agite, implore, menace, supplie. Il s'épuise 215 contre ce sexe sorcier.

Elle le trompe. Pourquoi pas ! Surtout, elle se trompe. C'est ce qu'il pense. Il le pense à s'en faire sauter le cœur.

Elle se trompe quand elle s'opiniâtre à ne pas voir l'être exceptionnel qu'elle malmène en lui. Mais, lui, que ne se rend-il compte qu'elle trouve burlesque et, pour u peu, méprisable, 220 d'introduire, ainsi qu'il fait, dans un tournoi de dynamisme animal, le chantage à la postérité ! Il a tort de croire qu'une femme se gagne à force de faiblesse et d'ingénuité. Ce qui rend si rétive cette peste d'Armande c'est d'être comme échançrée dans sa personnalité quand, avec ses pleurs et ses palmarès, il montre, au fond, qu'il la tient pour incapable de le juger sur son vrai poids de vie. Elle ne veut pas qu'il lui dicte, ne fût-ce que par cette fixe et suppliante 225 rondeur exaltée des prunelles, les paroles et les pensées dont il a soif.

Le grand homme et sa légitime, en face l'un de l'autre, ne savent jamais sur quel pied danser. D'elle il attend, par analogie avec le ballet corporel, un soutien flexible et sûr, prompt à se mouler sur toutes les saillies et toutes les poussées de l'intelligence qu'il offre et de la volonté qu'il déploie. Elle, en raison de son autonomie vitale et, aussi, pour emplir sa mission 230 au-delà des services d'une gouvernante salariée ou d'une préposée à l'écritoire, elle se pose en contradiction permanente, le remettant sans cesse dans le droit chemin du calvaire et l'empêchant de s'abandonner, jusqu'à s'y perdre, à la limpide douceur d'une réussite sans chocs.

Il était plus à l'aise avec la foule qu'avec sa femme. 235

Avec la foule son désir dominant, celui de dominer, était servi. Toutes les louanges qu'il souhaite, il les a sur-le-champ, tel le meunier du fabliau. Il encaisse aussi, douillet mais gourmand, les épigrammes et les pamphlets de ces journalistes, chaque époque a les siens qui, pour se faire connaître, ne comptent que sur leur zèle à méconnaître les plus connus de leurs contemporains. 240

Mais ces louanges ne comptent guère au prix de celles que d'Armande il aimerait recevoir, ni ces outrages au regard de ceux dont elle le supplicie.

Dieses *Princesse d'Elide* ist von spanischer Herkunft, genauer von Augustin Moreto, einfach so Aufbau, Figuren mitgehen lassen, in disparaten Teilen übersetzt und adaptiert. Seine zwei Teile, durchbrochen von Ballette des Lulli, der erste ist in Versen – flüssig, gepflegt –, worüber Alceste sagte, dass man ein ehrlicher Mensch sein kann und nur wissen muss, wie man sie machen kann. Der Zweite ist eine Prosa aus dem Faden der Feder, zu Notwendigkeiten der Bühne geneigt. So eine Frau, ein Fuß nackt, der andere nicht.

Bewaffnet mit dem Bogen verbringt die Prinzessin ihre Zeit in den Wäldern. Ihr Vater versammelt um sie herum die glanzvollsten Prinzen, die er einlädt, um sich in verschiedenen Turnieren zu messen. Seine Hoffnung ist, dass sie den Sieger als Gatten wählen wird.

Molière hatte zwei Rollen, diejenige eines dummen und betrunkenen Dieners für Hunde, Lysiscas, und diejenige eines Hofnarr, der *plaisant de la princesse*, Moron – also der dumpfe und stürmische Name beginnt wie Molière. Verliebt in die Botin der Prinzessin und diese Botin war Madeleine, er sang so schlecht, so falsch wie möglich... „*Ton ex-trême ri-gueur s'achar-ne sur mon cœur. Ah! Phi-phi-lis! Oh... Je tré-passe... Dai-gne me se-cou-rir! En se-ras-tu plus gras-se si tu me fais mou-rir (bis)*“.

Die Prinzessin, das war Armande.

Sie hat ein Wildschwein getötet. Ihre Heiratsanwärter wollten nicht an diese sportliche Leistung glauben. In welchem Ton sie spottet! Und in welchem reinen und klaren Rhythmus!

*Et pensez-vous, seigneur, puisqu'il me faut parler,
Qu'il eût en ce péril de quoi tant m'ébranler ?
Que l'arc et que le dard, pour moi si pleins de charmes,
Ne soient entre mes mains que d'inutiles armes,
Et que je fasse enfin mes plus fréquents emplois
De parcourir nos monts, nos plaines et nos bois,
Pour n'oser en chassant concevoir l'espérance
De suffire, moi seule, à ma propre défense ?*

Sie stellen im zweiten Vers den glücklichen Wechsel zwischen dem *il* und *eût* fest.

Innerhalb von Augenblicken wo der König, die Herzöge und all die Wappen sie auf der Bühne betrachten, sich verweigern, befehlen, wählen, aufrichtig und stolz in zitronengelbem Kleid, konnte sie, Synthese ihrer Augen, glauben, dass sich in ihr die verschiedenen Königinnen dieser glänzenden Unterhaltungen vermischten, das bedeutet: Louise de la Vallière, die sie – dachte man – inspiriert hatte, die Königin von Frankreich höchst persönlich und die unsichtbare, in der Luft durcheinander gebrachte Alcine.

Sie wickelte die Leute aus Guiche, Grammont, Lauzun ein. Die Klatschweiber der Epoche veröffentlichten den Befehl, mit welchem die Prinzessin sie später zufrieden gestellt hätte.

Nun, Molière war lebendig begraben mit der Liebe, die er seiner Frau schenkte. Sobald er erfuhr, über den Abt Richelieu, Neffe der unvergleichlichen Armande...

So fallen wir in das, was Alfred Capus die *questions de personne* nannte.

Müssen wir den Napf der Klatscherei abschöpfen, Porträts, Erzählungen reihen Regnard und Grimarest aneinander, dann schüren diese diversen Klischees in unserer eigenen, reinen Künstlerhand, um Molière auf unsere Art irgendwie zur Auferstehung zu bringen? Wenn es sein muss riskieren wir es zu sagen, dass er den großen Kopf, das verwachsene, tiefliegende Genick hatte. Wir behaupten, dass er buschig, listig, gelenkig, autoritär, rachsüchtig, gierig, mutig, begierig, vorsichtig, fatalistisch, wirksam, neckisch war.

Zwanzig Adjektive könnte noch kommen. Nicht eins würde lügen. Unser Mann war ein Mensch. Man weiß, wie sie sind. Wir sollten hier die große, gefährliche Ehrung, die man an

das Individuum gibt, betonen, wenn man ihn für Mängel anklagt oder ihm für Verdienste dankt, die vom gemeinsamen Hintergrund her kommen.

An die wiederholten Episoden erinnernd ersparen wir uns die Fakten zum Ende dieser Arbeit dieses so oft erzählten Lebens zu schreiben, diesem Leben, wo das Werk sich ohne nennenswerte Zensur durch die physische Person hindurch verschlingt, in allem ein Schauspieler gelegen, seine Stücke schreibend, welche unter einem geliehenen Gerüst zum Ganzen kommend, platzen voll und ganz von einem schmerzvollen Kern: die Frauen.

Er kannte die Frauen. Er besaß den notwendigen, physischen Schlüssel. Aber er besaß das andere nicht – nicht weniger nötig – die eindringliche Begeisterung oder den Segen, welche bezaubert, überredet, erleichtert, ebnet.

Die Ohnmacht ist nicht gezwungenermaßen anatomisch. Sie steckt in der unsichtbaren, unüberbrückbaren Stärke, worauf die erotischen Thronanwärter sich die Nase zerbrechen, sobald es sich dabei um, nicht ins Bett zu gehen aber, eine einleitende und protokollierende Notwendigkeit handelt.

Er verstand schlecht, dass die Fähigkeit nach seinem Geschmack in den Damenchor einzufallen, mit dem Aufstieg seines Ruhms einherging.

Als er noch lebte, starb Madeleine Béjart und die mit dieser Schönheit verbundenen ersten Stunden, als sie ihre roten Haare mit Talg einrieb, bestattet mit Musik und Heiligtümern. Gemäß der *Mercur de France* tanzte die Du Parc in einem Rock mit Seitenschlitzen und in langen Seidenstrümpfen, die mit der kleinen Unterhose zusammengeheftet waren. Die De Brie füllte die Spalten – groß und mager, Bronzezeitler im Wagen von Apollon, alles in allem liebenswerte Komödiantin. Aber die alten Geliebten sind nur alte Freunde.

Unaufhörlich träumt er von der weiblichen Vertrauten, Komplizin, Artgenossin, von der er Energie herausholt, verherrlicht, vervielfacht, deren Erguss sie annahm.

Diese Frau existiert. Es ist die Frau Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth Béjart. Aber, sobald er glaubt, in fröhlicher und stärkender Eigenschaft über sie zu verfügen, verschwindet die Illusion in schwefeligem Rauch, der sie erzeugt.

Während oder fast 200 Jahre war es von der ganzen Welt verstanden worden, den Freunden, den Feinden, von dem treuen La Grange, der Streit mit Montfleury suchte, dass Armande die Tochter von Madeleine war. In Alceste piff das Echo von Inzest. Unser nationales Familienalbum bewahrte den Haushalt von Molière wie ein dünnes Blatt Papier mehr in dem Geschmack von Euripides als von Rabelais.

Ein Historiker mischte sich darin ein. Er hieß Louis Beffara (*beffa*, Nische, Lüge). Die Geschichte der Historikerinnen hat eigentlich einen direkten Bezug in der Geschichte. Sie bestätigte, änderte, füllte und färbte in ihrer vergangenen Realität. Diejenige die sich nur produzierend begreifen und analysieren kann, wäre nur vollendet, wenn ein Mal die Summe aller Ereignisse inklusive ihrer Unfälle und Konsequenzen erzielt würde, ohne zu vergessen, was die Verbindung von Molière und der kleinen Béjart betrifft, die unverschämte und rückwirkende Begeisterung, die Beffara aufwendet, um das zu desinfizieren.

Mit welchem Mittel? Er beteuert, mit großen Schreien, ein Detail den, bis dorthin, nur hatte geschlagen niemand. In der Sakristei von Saint-Germain l'Auxerrois hat Madeleine als Zeugin des Heiratsaktes unterzeichnet, nicht in der Eigenschaft als Mutter, sondern als Schwester der Gattin!

Sie hatte ihre Gründe. Es war damals demütigend für eine Frau – und es ist immer noch so – über keinen Ehemann zu verfügen, um ihre Nachkommenschaft zu kennzeichnen. Für ihre Tochter eignend, in dem Akt, für Vater und Mutter ihren wirklichen Vater und ihre wirkliche Mutter, Joseph Béjart und Madame, geborene Hervé, tatsächlich bei der Geburt der zukünftigen Prinzessin von Elide 52 Jahre alt, Madeleine, mit der ganzen Bande, beging

gerade nur eine Fälschung – wenn man das so reflektieren möchte –, dass sie ohne ihre Eltern nicht auf die Welt gekommen wäre und auch nicht Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth.

Schwester ihrer Mutter und Tochter ihrer Großmutter, diese teuflische Armande ist, Beffara oder nicht Beffara, die Frau von ihrem Vater, zumindest adoptiv. Molière trägt sie tatsächlich in der Wiege herum. Er beaufsichtigt und füttert sie während ihrer Entwicklung. Wann hat ein männlicher Fall von Extrauterinschwangerschaft 17 Jahre gedauert. Schließlich gibt er ihr in aller liturgischer Feierlichkeit, wie ein Vater an sein Kind, seinen reinen Namen, durch welchem er mit ihr wie durch einen Ring vereint sein möchte.

Mit ihr hört er auf sich seine Lorbeeren hervor zu stellen. Bei dem, was er ist, dem, was er für sie gemacht hat, warum traut sie dir, obwohl du nicht aufhörst sie zu ärgern, sie zu reizen? Sie lacht hämisch. Sie hat eine schreckliche, neapolitanische Wut. Er sucht etwas zum zerbrechen, er findet nur sie. Die Giftschlange erblickt sie. Was möchtest du am Ende? Sage ich, dass du perfekt bist? Nun! Du bist perfekt. Bist du zufrieden? Allem zustimmen gilt nicht, besser als nicht genug. Es handelt sich um eine Bitte, eine Drohung, ein Flehen. Er müht sich gegen dieses Hexenmeistergeschlecht ab.

Sie täuscht ihn. Warum nicht! Dennoch, sie täuscht sich. Das ist das, was er denkt. Er denkt daran, ihr Herz zu sprengen.

Sie täuscht sich, wenn sie hartnäckig behauptet, das außerordentliche Wesen nicht zu sehen, dass sie ihn übel behandelt. Aber als er sich zusammenreimt, dass sie es ein wenig kurzweilig und verächtlich findet, in ein Turnier tierischer Dynamik einzudringen – so wie er das macht –, die Erpressung als Nachteil! Er hat Unrecht zu glauben, dass eine Frau durch Schwäche und Treuherzigkeit an Kraft gewinnt. Das was so widerspenstig bei dieser Pest Armande wiederkehrt, ist ihre flatterhafte Persönlichkeit, wenn er im Grunde genommen mit seinen Tränen und seinen Erfolgen zeigt, dass er sie für unfähig hält, über ihre wahre Bedeutung im Leben zu entscheiden. Sie möchte nicht, dass er sie diktiert, nur waren die Worte und die Gedanken, derer er durstig ist, für diese unbewegliche und flehende Offenheit überspannte Pupillen.

Der große Mann und seine Legitimation wissen im Angesicht vom einen zum anderen niemals, was er tun soll. Er wartet auf sie, analog mit dem körperlichen Ballett, bildet sich schnell eine geschmeidige und sichere Erinnerung auf all den Geistesblitzen und den Stößen der Intelligenz nach, die er anbietet und der Wille, den er entfaltet. Sie stellt sich wegen ihrer vitalen Autonomie und auch um ihre Mission zu erfüllen über die Hilfestellungen einer bezahlten Haushälterin oder Schreibkraft in permanenten Widerspruch, sich unaufhörlich widersetzend im richtigen Dornenweg und sie hindernd sich gehen zu lassen, bis dorthin sich in der klaren Zartheit eines Gelingens ohne Schläge zu verlieren.

Er hatte mehr Freude mit der Verrückten, als mit seiner Frau.

Mit der Verrückten dominierte sein Wunsch, derjenige zu dominieren, war bedient. All die Lobpreisungen, die er kannte, er hat sie sofort, jener Müller der Erzählung. Er verpackt auch, weich aber gierig, die Epigramme und die Pamphlets von diesen Journalisten, jede Epoche hat die Ihrigen, die um sich bekannt zu machen, nur aus ihrem Eifer aufzählen, um die bekannteren ihrer Zeitgenossen zu verkennen.

Aber diese Lobpreisungen zählen nur im Preis von diesen, die er von Armande bekommen mochte, noch diejenigen Arbeiten im Blick, mit denen sie ihn hinrichtet.

1.3. Devant la foule / Vor der Menschenmenge

Il parle en public volontiers, d'un ton à la fois bonhomme et tendu.

Tout un enroulement de phrases et de précautions, sous prétexte de faire valoir la modestie, n'aboutissent qu'à moduler le mystérieux sentiment qu'il a d'être à part. Ceux qui n'écrivent pas plus mal que lui, pour ne pas dire qu'ils écrivent mieux, et ceux qui récitent comme lui-même ne récitera jamais, il sent que tous ils ne sont là que pour fournir l'échelle de sa grandeur. Ces malheureux trouvent à peine équitable d'être rangés dans ses concurrents et ses rivaux, car ils sont plus savants et plus experts que lui, mais, au niveau d'une sensation plus vague et plus haute du concert des souffles humains, cette différence à son détriment se traduit par une distance exactement inverse, celle qui, des simples hommes, distingue le héros. Défilant en constante surenchère de victoire ininterrompue, obligatoire et difficile, ses œuvres et ses douleurs, de jour en jour, de soir en soir, construisent cette image, jadis liée à sa certitude enfantine et à son attente adolescente, d'une destinée, la sienne, plus étrange et plus valeureuse que celle des autres. De son vivant, à la jointure de ses songeries du collègue et de la future admiration universelle qu'il flaire à plein nez, il est Molière déjà.

Mais le cas d'Armande n'est pas résolu.

Des militaires, refusant de payer leurs places, forcent son théâtre, tuent le portier, terrorisent les acteurs. L'autorité décide qu'à l'avenir ils paieront. Que fait alors notre Molière ? Il sollicite la faveur, elle lui est accordée, de faire un discours à ces militaires. Maintenant, devant eux, rangés, sournois et goguenards, dans la cour de leur quartier, rue des Petites-Ecuries, il ressemble, en plus bref, à Pierre le Grand. L'odeur des hommes et du cuir lui monte à la tête. Il passe l'éponge, leur dit-il, sur le portier. Il souhaite que l'on se connaisse mieux, d'un camp à l'autre, afin que, s'étant bien appréciés, l'on finisse par s'aimer. Tout en parlant il pense que si, de proche en proche, l'amour s'emparait du monde, il toucherait Armande, soudain docile, prévenante, empressée. Les larmes lui viennent quand il proclame, péroration électorale délirante d'attendrissement, que, désormais, sa troupe et la troupe des soldats du roi n'en feront autant dire qu'une, dans une symphonie réciproque éperdue.

Les militaires n'en payèrent pas davantage. Et Armande, de plus belle, le nargua.

C'est le tête-à-tête, au fond, qu'il supporte mal.

D'un auditoire, il s'accommode cent fois mieux que d'un auditeur.

Le Tartuffe est affiché pour le 5 août 1667. Lamoignon, premier président du parlement, interdit *Le Tartuffe*. Le roi, pourtant, semblait avoir autorisé.

Le roi, pour l'instant, assiège Lille. Molière décide d'assiéger le roi. Il lui délègue La Thorillière et La Grange. Ils sont bien reçus mais n'obtiennent rien. Mille livres gaspillées, que le voyage a coûté !

Molière se rend en personne auprès du premier président. Il explique, plaide, s'embrouille.

« Il ne convient pas, lui rétorque l'interlocuteur, il ne convient pas à des comédiens d'instruire les hommes en matière de morale chrétienne et de religion. Ce n'est pas au théâtre de se mêler de l'Evangile. Quand le roi sera de retour il vous permettra, s'il trouve à propos, de représenter votre *Tartuffe*. Moi, je croirais abuser de l'autorité qu'il m'a fait l'honneur de me confier pendant son absence si je vous accordais ce que vous demandez. »

Molière s'étouffe de balbutiements. Ah ! Quand les obstacles, par exemple ce Lamoignon, sans parler de l'éternelle Armande, quand les obstacles eux-mêmes savent qu'ils n'arrêteront pas le char triomphal, ni ne souhaitent vraiment l'arrêter, pourquoi faut-il qu'ils observent avec tant de sérieux leur ingrate consigne d'hostilité !

La gorge de plus en plus serrée sous le fin regard qui l'étudie, il perd pied. Il vante, le pauvre homme ! le pauvre grand homme ! les qualités éducatives et morales de sa pièce,

290 poussant l'hypocrisie jusqu'à se donner pour le croisé, tout désintéressé, d'une campagne contre les hypocrites.

Le premier président le coupe : « Monsieur, vous voyez qu'il est plus de midi. Je manquerais la messe si je m'attardais plus longtemps. » Ainsi Molière, ahuri, voyait se dresser, là, dans la vie, devant lui, la fin de la première scène du quatrième acte de *Tartuffe*, précisément.

295 ... *Il est, Monsieur, trois heures et demie.*
Certain devoir pieux me demande là-haut,
Et vous m'excuserez de vous quitter si tôt.

300 Dans son contact avec les êtres particuliers, il accuse avec une extrême violence intérieure tout ce par quoi il n'est pas l'autre, ni l'autre lui. Sa féroce caricature des jansénistes, des marquis, des hommes de lettres, du grognon courtelinesque et du quadragénaire fou d'une fillette fait éclater, comme à son insu, le relief obsédant avec quoi pénètrent en lui les traits des individus.

Ils sont ses modèles mais il est leur cible. Il les met sur la scène, ils n'y restent pas. Sans cesse, il les retrouve devant lui dans une immédiate présence à l'insupportable grossissement.

305 *Les Précieuses ridicules* n'empêchent point qu'il se surprendra lui-même en flagrant délit, sinon de préciosité ridicule, du moins de littérature parlée, chez Mme de Lenclos ou Mme de Bussy, je ne le lui reproche pas, qu'on ne saurait l'une ni l'autre confondre avec Martine la bonne. *L'Ecole des femmes*, cérémonie conjuratoire, ne suffit pas à transporter sa femme, qui joue la dangereuse Agnès, dans l'inoffensif empyrée de poupées du répertoire. Sitôt de retour, 310 avec elle, à la maison, les scènes recommençaient.

Négligeons les anecdotes trop bien formées, par exemple ce que le journal de Dangeau rapporte de M. Pressigny de Sainte-Maure, duc de Montausier, qui, se prenant pour le Misanthrope en chair et en os, poursuivait Molière, jusqu'à le traquer, non pour lui frotter les oreilles mais afin de le remercier d'un portrait si flatteur.

315 « N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ? »

Déjà *L'Impromptu de Versailles* nous avait montré la troupe en train de répéter une pièce, la véritable pièce étant cette répétition, si bien que comédiens et comédiennes, nommés par leur nom, devenaient des personnages mythologiques, qu'au théâtre, plus tard, on pourrait représenter, comme on représente les déesses, les reines, les dieux, les empereurs. Mais *Le* 320 *Malade imaginaire* s'ouvre, désormais, à jamais, sur un ballet de cauchemar dans une lumière verte, jaune et noire, de crépuscule et d'agonie, dans les rues de Paris, dans une chambre autour de Molière qui meurt, autour de Molière qui est mort.

N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ? Armande est là. Les domestiques et le beau-frère courent, dans les carrefours, frapper à des portes. Des volets s'ouvrent, se 325 referment, comme dans les premières farces. Défilent, près du lit, médecins, comédiens, dieux antiques, soubrettes, servantes et bouffons. Appelés, les abbés Lenfant et Lechat ne viennent pas. Serait-ce à cause de *Tartuffe* ? Port-Royal contre Palais-Royal ! Non, sans doute. Mais l'imaginer dramatise la fin.

Un prêtre, quand même, est venu, du nom de Paysant, à peine plus vraisemblable que celui 330 de ses deux confrères. La veuve, ensuite, écrit à l'archevêque. Il n'autorise que des messes noires, c'est-à-dire des messes basses. Six enfants bleus, aux chandeliers blafards, précèdent le cercueil, que suivent des flambeaux, dans la nuit, vers le cimetière de la paroisse. Veuve de tragédie et princesse soudain, Armande jette des pistoles sur le peuple. N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ?

Er spricht öffentlich gerne mit einem gleichzeitig männlichen und angespannten Klang.

Alles eine Ansammlung von Sätzen und Vorsichtsmaßnahmen, unter dem Vorwand die Bescheidenheit geltend machen zu müssen, nur Erfolg zu haben das mysteriöse Gefühl zu modulieren, dass er ansonsten hat zu sein. Diejenigen, die nicht viel schlechter schreiben als er, um nicht zu sagen, dass sie besser schreiben und diejenigen, die rezitieren, wie er niemals rezitieren wird, er fühlt, dass sie alle nur da sind, um das Maß seiner Größe zu unterstreichen. Dieses Unglück findet bei seinen Konkurrenten und seinen Rivalen kaum gerechtes bekennen, da sie gelehrter und erfahrener sind als er, aber auf einem Niveau einer undeutlicheren Sensation und lauterem Konzert menschlichen Atems, dieser Unterschied überträgt sich zu seinem Ungunsten auf eine genau gegenläufige Weite: der einfache Mensch unterscheidet den Helden. Vorbeifahrend in konstantem Überbieten ununterbrochenen Sieges, obligatorisch und schwierig, stellten seine Werke und seine Schmerzen von Tag zu Tag, von Nacht zu Nacht dieses Bild her, ehemals verbunden mit seiner kindlichen Gewissheit und zu diesem jugendlichen Warten, eine Bestimmung, die Ihrige, seltsamer und wertvoller, als die der Anderen. Zu seinen Lebzeiten ist er schon in Verbindung zu seinen Grundschulträumereien und in der zukünftigen, weltweiten Bewunderung, die er mit genauer Nase wittert, Molière.

Aber der Fall von Armande ist nicht gelöst.

Soldaten lehnen es ab für ihre Karten zu bezahlen, brechen sein Theater auf, töten den Portier, machen den Schauspielern große Angst. Die Autorität entscheidet, dass sie in Zukunft zu bezahlen haben. Was macht also unser Molière? Er bittet um den Gefallen – sie hat ihm diesen genehmigt – eine Rede vor diesen Soldaten zu halten. Im Hof ihres Quartier, rue Petites-Ecuries, vor ihnen stehend – solide, heimtückisch und spöttisch – erinnert er, kurz gesagt, an Pierre le Grand. Der Geruch der Männer und des Leders steigt ihm in den Kopf. Er sagt ihnen, dass er über den Poitier hinweg sieht. Er hofft, dass man sich beiderseitig besser kennen lernen wird: nachdem man sich gemocht hat, hat man sich schließlich geliebt. Er denkt beim Sprechen, dass wenn er die Liebe der Welt von einem zum anderen an sich nahm, er berührte Armande – plötzlich folgsam, wartend, beflissen. Ihm kommen die Tränen als er verkündet, tosende Wahlrede zu Rührung, dass von nun an seine Truppe und die Truppe der Soldaten des Königs sozusagen zu einem werden, in einer wechselseitigen, intensiven Sympathie.

Die Soldaten werden nicht mehr bezahlen. Und Armande, umso schlimmer, ärgerte das.

Es ist im Grunde genommen das Gespräch unter vier Augen, das er schlecht erträgt.

Eine Zuhörerschaft macht ihn hundertmal zufriedener als ein Zuhörer.

Tartuffe ist angekündigt für den 05. August 1667. Lamoignon, erster Präsident des Parlaments, verbietet *Tartuffe*. Der König schien es dennoch autorisiert zu haben.

Der König besetzte zu dem Augenblick Lille. Molière entscheidet den König zu belagern. Er delegiert La Thorillière und La Grange zu ihm. Sie wurden gut empfangen, erreichten aber nichts. Tausend Pfund verschwendet, die die Reise gekostet hat!

Molière geht höchstpersönlich bis zum ersten Präsidenten. Er erklärt, verhandelt, verliert den Faden.

„Es ist nicht angebracht, erwidert ihm der Gesprächspartner, es ist für Komödianten nicht angebracht, die Menschen in Sachen christlicher Moral und Religion zu bilden. Es kann nicht sein Theater mit dem Evangelium zu vermischen. Wenn der König zurück wäre, würde er es ihnen erlauben, er kann sich übrigens ihren *Tartuffe* vorstellen. Ich glaubte die Autorität auszunutzen, da er mir die Ehre erwiesen hat während seiner Abwesenheit zu vertrauen, wenn ich ihnen das, was sie erfragen, gewähren würde.“

Molière unterdrückt sich das Stammeln. Ah! Wenn die Hindernisse, zum Beispiel dieser Lamoignon, ohne von der immer währenden Armande zu sprechen, wenn die Hindernisse

selbst davon wissen, dass sie den triumphalen Wagen, nicht wirklich wüssten anzuhalten, warum muss es sein, dass sie ihre mühevoll notierte Feindseligkeit mit soviel Ernst betrachten!

Der Hals schnürt sich zunehmend unter dem letztlichen Blick zu, den er studiert, er verliert den Boden unter den Füßen. Er lobt, der arme Mann! der arme große Mann!, die lehrreichen und moralischen Qualitäten seines Stücks, die Heuchelei antreibend bis dahin sich hinzugeben, um es zu retten, alles Desinteresse, ein Feldzug gegen die Heuchelei.

Der erste Präsident unterbricht ihn: „Sie sehen, es ist nach Mittag. Ich werde die Messe verpassen, wenn ich mich noch länger verspäte.“

Verblüfft wollte sich Molière auflehnen, hier vor ihm im Leben genau das Ende der ersten Szene des vierten Aktes von *Tartuffe*:

*... Il est, Monsieur, trois heures et demie :
Certain devoir pieux me demande là-haut,
Et vous m'excuserez de vous quitter si tôt.*

In seiner Berührung mit den eigenartigen Wesen, klagt er mit einer extremen, innerlichen Aufruhr all das an, wo er weder den anderen, noch der andere ihn hat. Seine wilde Karikatur von Jansenisten, Marquisen, Schriftstellern, ein courtelinesker Braunbär und ein vierzigjähriger Verrückter bringt ein Mädchen ohne ihr Wissen zum explodieren – die plagende, erhabene Arbeit mit der ihn die Pfeile der Individuen ergründen.

Sie sind die Modelle, aber er ist ihre Zielscheibe. Er gibt sie auf die Bühne, sie bleiben nicht dort. Unaufhörlich findet er sie direkt vor ihm in unerträglicher Vergrößerung wieder.

Les Précieuses ridicules hindert gar nichts daran, dass er sie in ihrem offensichtlichen Vergehen ertappte, gemäß lachhafter Ziererei, zumindest in oraler Literatur, bei Mme de Lenclos oder Mme de Bussy, dass man keinen von beiden mit dem Dienstmädchen Martine zu vergleichen wusste. *L'Ecole des femmes*, Verschwörungszeremonie, reicht nicht aus auf seine Frau zu übertragen, die in dem harmlosen Puppenhimmel des Repertoires die gefährliche Agnès spielt. Frühe Rückkehr, mit ihr, in das Haus, die Szenen begannen wieder.

Vernachlässigen wir die gut geformten Anekdoten, zum Beispiel diese, die die Zeitung von Dangeau über M. Pressigny de Sainte-Maure berichtet, Herzog von Montausier, der, sich für den wohlgenährten und knochigen Misanthrope haltend, Molière bedrängte, bis dahin ihn zu verfolgen, nicht um ihm den Kopf zu waschen, um ihm für so ein flatterhaftes Portrait zu danken.

„Hat er dort gar keine Angst den Tod nachzumachen?“

Schon in *L'Impromptu de Versailles* hatte uns die Truppe gezeigt, wie man ein Stück proben kann, das richtige Stück wäre diese Probe, sodass Komödianten und Komödiantinnen bei ihrem Namen genannt mythologische Figuren sein mussten, die man später im Theater darstellen konnte, wie man die Göttinnen, die Königinnen, die Götter, die Kaiser darstellt. Aber *Le Malade imaginaire* beginnt von nun an für immer mit einem Alptraum-Ballett in einem grünen, gelben und schwarzen Licht, in Dämmerung und Todeskampf, in den Straßen von Paris, in einem Zimmer um Molière herum, der stirbt, um Molière herum, der Tod ist.

Hat er dort gar keine Angst den Tod nachzumachen? Armande ist da. Die Dienerschaft und die Stiefbrüder laufen zu den Treffpunkten, schlagen an die Türen. Fensterläden öffnen sich, schließen sich wieder, wie in den anfänglichen Farcen. Mediziner, Komödianten, antike Götter, Kammermädchen, Dienstmägde und Possenreißer geben sich gegenseitig neben dem Bett die Klinke in die Hand. Obwohl gerufen kommen die Äbte Lenfant und Lechat nicht. War das wegen *Tartuffe*? Port-Royal gegen Palais-Royal! Zweifelsohne nicht. Aber stellen sie

1. Préambule au vif / Hinführung zum Thema

sich das dramatisierte Ende vor.

Ein Priester mit dem Namen Paysant ist trotzdem gekommen, aufgrund seiner beiden Ordensbrüdern kaum mehr einleuchtend.

Die Witwe schreibt anschließend an den Erzbischof. Er genehmigt nur schwarzes Messen, das bedeutet leise Messen. Sechs blaue Kinder gehen mit fahlen Kerzenleuchtern dem Sarg voran, tragen die Fackeln in die Nacht auf den Friedhof der Pfarrgemeinde zu. Witwe der Tragödie und unerwartete Prinzessin, Armande feuert Pistolen auf das Volk. Hat er dort gar keine Angst den Tod nachzumachen?

2. Lignes générales et analogies / Allgemeine Linien und Analogien

2.1. Le métier de Molière

335 Le destin de Molière était de monter et de jouer des pièces. A l'affiche du Palais-Royal, il n'en mit pas moins de quinze qui n'étaient pas de lui, qui marchaient mal en général. Chacun sait que c'est avec *Nicomède*, de Pierre Corneille, qu'il débuta devant le roi, le 24 octobre 1658, dans la salle des gardes du Louvre, sur un théâtre momentané. Mais comment aimer ces grimaçantes tragédies qui venaient au monde toutes rouillées ? Les pièces qu'il ferait lui-même, il était à peu près sûr qu'elles porteraient, par le moyen de la verve vivace dont il saurait les assortir. Néanmoins, il lui advient, comme dans *Le Misanthrope*, de choisir un thème sérieux, qu'il traite avec un zèle pédant de réformateur oiseux. D'où relatif insuccès.

Ces pièces qu'il ferait lui-même, il fallait qu'il les écrivît. De même un compositeur a pour essentiel propos de faire entendre des bruits accordés, violons, hautbois, clavecin. Mais il doit, 345 auparavant, tracer, sur le papier, des quantités de notes, jusqu'à s'en fatiguer le bras. Muettes, visuelles, virtuelles, ces notes sont, à la musique émise et vécue, comme, pour Molière, les lettres, paroles et phrases écrites à la pièce représentée.

Le cinéma parlant prolonge et reproduit ce dispositif. Là, le texte, dialogues et commentaire, ne vaut que par la microscopique exactitude de sa correspondance sonore aux 350 images sur l'écran. Ne le lisent, ne l'analysent, ce texte, que les commanditaires, les régisseurs, et, par fragments, les acteurs. On le tape. On le zèbre. On le rature. On l'arrache. On le colle. Sa calligraphie définitive s'accomplit hors du domaine de l'écriture alphabétique, par le moyen de stries plus ou moins opaques qui bordent d'un déroulement de celluloïd synchronisé la piste optique du film.

355 A cause de ces pièces, donc, que peut-être il écrit, qu'il signe sûrement, Molière se fait prendre, la main dans le sac, pour un écrivain, un grand écrivain. Au collège, on le présente comme tel. Tant pis pour Molière, pour Molière-le-théâtre-fait-homme, qui contient autant de vertu spectaculaire et davantage de vérité.

Nous pouvions, à la rigueur, entrevoir, dans Michel-Ange, dans Léonard de Vinci, hommes 360 d'échafaudages et d'atelier, des tâcherons chez qui la grandeur de l'ouvrage n'exprime qu'une loyauté démesurée à réaliser les devis dans le marbre, la pierre, la peinture et le fer. Mais nous eussions été fort empêchés de nourrir de quoi que ce fût de concret des vocables tels que « comédiens, théâtre, tournée », indispensables à la biographie de l'auteur de *Tartuffe*, que nous trouvions dans nos manuels. Et qu'il ait succombé, tant vaut dire sur la scène, au terme 365 d'une représentation du *Malade*, au confluent solennel de sa vie organique et de son épopée historique, ce trait nous frappait surtout par sa pathétique similitude avec les coutumiers adieux funèbres des héros surhumains, Jésus, Jeanne, Napoléon, desquels la mort allégorique en même temps que naturaliste associe à la terrestre mélancolie la compensatrice immortalité. Cette fin l'arrachait à la profession théâtrale et le livrait à la mythologie, à la substance même 370 de la littérature. Elle le fortifiait comme écrivain.

Toutefois, lié à son patronyme, Poquelin, très boutiquier d'allure et, dans les limites du pittoresque auditif, de la même famille que « lambrequin » et « popeline », sa qualité de tapissier honoraire éveillait en nous des aperçus de meubles, tissus, clous dorés, rideaux. Mais cette perspective artisanale et commerciale restait informe. Au bout du compte, l'angle métier 375 des pièces de Molière ne se révélait à nous, obscurément, que par l'ahurissante rugosité de la plupart de ses vers. Nul, toutefois, ne se souciait de nous expliquer qu'ils formaient à l'origine un outillage prévu pour un rendement.

Le compte des pieds y était, mais assorti d'une telle boiterie insidieuse et permanente, grinçante, malaisée, chevillée, que, par comparaison avec la rafale sensuelle, mathématique,

somptueuse et colorée des poètes pour de bon, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, on ne 380
pouvait que se demander au nom de quoi nos manuels donnaient à Molière du poète. Ils
ajoutaient, d'ailleurs, l'épithète « comique », à croire qu'ils voulaient dire qu'en tant que poète,
il était comique. Piquons.

... Les dettes aujourd'hui, quelque soin qu'on emploie,
Sont comme les enfants que l'on conçoit en joie, 385
Et dont avecque peine on fait l'accouchement.
L'argent dans une bourse entre agréablement.
Mais le terme venu que nous devons le rendre,
C'est lors que les douleurs commencent à nous prendre.

A la mécanique de notre mémoire collégienne, ces alexandrins de mirliton se prêtaient 390
assez mal. En raison, sans doute, de leur incomparable incapacité lyrique. A cause, surtout, de
notre respectueuse ignorance des effets farceurs impliqués par le contraste de leur pompeuse
coupe dodécuple et de ce qu'ils débitaient.

La prose, en revanche, celle, surtout, du *Bourgeois*, nous emportait, du mouvement le plus
naturel, en plein siècle. Point forcément le grand siècle mais le siècle tout court, l'espace 395
profane, le monde adulte. Mais il aurait fallu la crier, la gesticuler, la cabrioler, la rouler par
terre. Il aurait fallu la jouer. Or, nous étions en classe de français. Le baccalauréat n'est pas le
cours Simon.

Avec Racine, tout changeait. Mieux balancé, Racine se récitait tout seul. Ses histoires
avaient lieu dans l'inconnu sans relief des empires évanouis. Personne n'eût été capable de 400
percevoir en elles l'odeur de la peau vivante. Elles ne se raccordaient, comme les versions
latines, qu'à l'idée de devoir, de devoir scolaire. Sénateurs antiques, princesses orientales, rois
grecs et collégiens de troisième se rencontraient et s'interpénétraient, là, dans la lumineuse
impondérabilité de l'atmosphère classique, c'est-à-dire de la classe, pupitres, tableau noir.
Nulle chance qu'un adolescent normal se mît dans la peau d'Arnolphe ou d'Alceste ou goûtât 405
le moindre plaisir élocutoire à détailler la rocaïlle grasseuse où chemine la filouterie de
Tartuffe. Ce même adolescent, toutefois, sitôt ouvert le robinet des alexandrins, devenait
Iphigénie, Britannicus, Athalie. Non qu'il adhêrât, de toute sa personne, aux surfaces internes,
les psychiques et les physiques, de la vierge homérique, de l'héritier romain ou de la vénérable
reine de Juda. Mais, quelle que soit la logique rigueur de leur comportement, les créatures 410
raciniennes se confondent et se résument dans la fluide banderole prosodique qui sort de leurs
lèvres. Leurs guerres, leurs amours et leurs soins de toilette s'accomplissent dans la coulisse.
Pour endosser ces ectoplasmes il n'est d'autres paroles magiques à proférer que celles de leur
rôle. Inutile de les teinter de la moindre référence à des êtres passionnels censés les prononcer.
Ainsi les amateurs de chant, quand ils fredonnent les couplets de *Faust*, par exemple, ou des 415
Huguenots, ne sont pas tenus d'épouser, pas une seconde ! les tourments métaphysiques et
théologiques qu'ils sont en train, ténors et barytons, de proclamer.

Cette aptitude à l'accomplissement abstrait, je l'ai contemplée, ces mois derniers, à Rouen.
Jean Vilar et sa troupe y donnaient *Cinna*, la nuit, en plein air, dans les ruines, sous une pluie.
L'aire de jeu ne comportait nul accessoire, hormis deux sièges. Celui sur lequel se délasse 420
anxieusement Auguste, désincarné par Vilar dont la maigreur aiguë flottait avec un soupçon
d'ironie dans le fleuve de lait d'une toge trop vaste. Et celui qui fournit au même Auguste,
quand il convie à s'asseoir le conspirateur Cinna, le monosyllabe le plus direct de tout le vieux
répertoire, le « prends » qui suit, confirme et presque désavoue l'hémistiche fameux : « Prends
un siège, Cinna. » 425

Dans la nuit les projecteurs dessinent des cônes de lumière où se démènent blanchâtres les gouttelettes de l'averse normande. Sur la scène aux assises invisibles des statues d'étoffe s'affaissent et se redressent comme des plantes dans un océan de matière grise. Nous avons là l'image enrichie et parfaite de ces fantômes qui peuplent la tragédie classique au niveau
430 déclamatoire universitaire.

Sans remonter aux controverses dialoguées de Platon et de Socrate on pourrait, par certains points, ranger dans ce conservatoire d'ombres phosphorescentes les « pièces » d'Ernest Renan et de Paul Valéry. Elles ont pour protagonistes les diverses nuances de la méditation de ces puristes purs. Voltaire, Goethe et Victor Hugo se montrent plus décidés à se servir des actes,
435 des décors, des rebondissements, suspens et contre-coups. Mais ces grands hommes, quand nous les évoquons, s'abstiennent de mettre en avant ce qu'ils firent pour le théâtre. La gloire qu'ils lui donnèrent et qu'ils reçurent de lui s'absorbe et se perd dans la lueur massive de leur œuvre et de leur nom. Ils ont écrit, certes, des textes, qui, par leur dispositif fractionné, sont à dire, en scène, à plusieurs voix, mais dont la couleur, la cadence et la tension ne tranchent en
440 rien sur les propriétés de leur style fondamental éternel. A leurs yeux le théâtre est, ni plus ni moins, un genre littéraire entre tous. Ils y dévouent leur infatigable manie de créer. Mais ils ne se préoccupent guère de la démarche physique et de la figure matérielle de la pièce issue de leur génie.

Voltaire, ce diable électrique, renseigné, moderne, saccadé, se dilue en moroses tragédies
445 qui furent enterrées la même année que lui. *Faust* demeure inséparable de Goethe dans le trésor bipède. Mais, avec tous ses plans sublimes, ce drame n'est vraiment accessible à l'humanité concrète, à la foule, qu'à travers les couplets de Jules Barbier et Michel Carré, sur des airs de Charles Gounod, diligents et clairs.

Hugo, romancier, voit tout. Il connaît l'argot, les escaliers cachotiers, les drôles de coins,
450 les coups bas. Dans *Les Misérables*, par exemple, le souple et juvénile voleur Montparnasse, à la nuit, le couteau dans la main, saute, pour n'en faire qu'une bouchée, sur un gros vieux bourgeois. Celui-ci, bandit retraité, aplatit le pauvre Montparnasse en deux temps trois mouvements, tel ce dictateur hispanique qui, dans une nouvelle de Paul Morand, maîtrise et sodomise, lui, bel et bien, le jeune conjuré venu l'assassiner. Les romans de Hugo regorgent de
455 surréalisme et de cinéma. Les choses y vivent, gluantes, vibrantes. La machine à vapeur se noie comme une femme et rend fou d'amour le scaphandrier. La pièce d'artillerie fonce et massacre d'elle-même, par son propre poids déchaîné, monstrueuse bête en guerre contre les artilleurs. Or, au théâtre, ce somnambule attentif, ce détective prodigieux, que va-t-il faire ? Il ajoute une aile, c'est tout, au « palais à volonté » des dramaturges classiques, de façon qu'y
460 résonnent mieux ses immobiles litanies scandées.

Molière, lui, ne s'occupe que de théâtre, avec, pour guide, pour adversaire et pour allié, le public, « juge absolu », le public à retenir, à divertir.

Il voit, reçoit, choisit, n'importe ! un sujet, des personnages. Les gros traits du spectacle s'élaborent en lui. But suprême, faire rire. On y parviendra d'autant mieux que les mimiques
465 seront éclairées par des boniments. Mais le langage ne fournit qu'un des éléments du spectacle.

Tout compte fait, je mettrais Molière, non dans les écrivains, ni dans les écrivains, mais dans les écrivains. Tentons de définir ces trois catégories.

2.2. Écrivains, Écrivains, Écrivains / Écrivains, Écrivains, Écrivains

L'écrivain écrit parce qu'il se connaît ou se suppose délégué à l'expression de la présence universelle, pour ne pas dire de l'âme divine, à travers sa propre besace de connaissances et de réflexions, par le moyen du langage écrit. 470

Ce langage n'est qu'en apparence celui de tout le monde. En fait, l'écrivain le monopolise, le personnalise. Il en fait un système particulier de tics et de timbres, qui ne sont qu'à lui, qu'on nomme le style. Nombre, sursauts, sons préférés, termes élus, le style est, pour l'écrivain, l'instrument de sa qualité non commune. Il en est aussi le gage, ce qui rappelle et prolonge l'acte primordial de l'esprit formant le monde à partir de son propre souffle modulé. 475

Le style ne peut ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer. C'est ce que dit Buffon, qui, d'ailleurs, n'en avait pas tellement.

S'enlever ? Nul ne saurait, en effet, sans que ça se voie, prendre le style de Ghelderode, par exemple, ou de Céline, encore que, plus un accent est marqué, plus il sollicite les imitateurs. 480

Se transporter ? Quand la Bible fut, de l'hébreu, mise en grec, les cieux se voilèrent. L'excellence de toute poésie se reconnaît à ce qu'elle ne supporte pas qu'on la traduise.

S'altérer ? Le véritable style, outre qu'il refuse qu'on le modifie du dehors, résiste aux intempéries de la durée. Dante n'a jamais bougé, ni Villon.

L'écrivain, le thaumaturge mégalomane dont l'écriture s'ajoute aux écritures sacrées, l'écrivain, du temps de Molière, il ne semble pas qu'il ait abondé. Je ne vois guère, alors, dans le genre, que Bossuet, lequel, du reste, était évêque, donc de la maison de Dieu. Son *Histoire des Variations*, par exemple, tout en naviguant au plus près d'un argument précis, le papillotement parpaillot comparé au rocher romain, respire, d'un bout à l'autre, cette triomphante et solitaire assurance, nous la retrouverons, plus tard, chez Michelet, qui puise, dans le sui généré de la musique des vocables, la force d'aller de l'avant, comme si la haute montée était pente et facilité. Par contre, Fénelon, loué par la postérité, comme, plus tard, Rousseau, pour un idéalisme révolutionnaire qu'on lui prêtait, n'assortissait d'aucune rapsodie de souveraineté prophétique sa fluctueuse théosophie utopiste tempérée d'arrivisme officiel. Tout comme lui, Pascal et Saint-Simon, retours de manivelle, bouquets d'étincelles, manquent, au fond, d'orgueil. Saint-Simon, ce misanthrope protocolaire, n'arrive pas à sortir de la cour, ni, de la paroisse, Pascal, ce Tartuffe névralgique. Messie, La Fontaine l'est encore moins. Lui, c'est Chrysale chansonnier. Mal imitable, à dire vrai. Il humanifie les dindons. Il bovinise l'humain. Mais il ne se soucie en rien de ses propres titres à pratiquer cette réversible magie, ni des effets qu'elle peut avoir. Il répète, en surface, les fables antiques, laissant à ses prédécesseurs, dans la Grèce, dans l'Inde, le soin de s'arranger face à face avec les gorgones de la nature et les tarasques de la vie. Jean de La Fontaine et le Perrault de Cendrillon nous ébahissent encore d'avoir domestiqué les pelages, les bonds, le sang, les jeunes filles, les taureaux et les métamorphoses dans la courtoisie filtrée d'une langue française blanche et bleue au possible, délivrée de toutes ces racines instinctives et comme animales qui sont dans les autres parlers, du latin au teuton et du turc au slavon. 485 490 495 500 505

Cependant, le verbe, généreux cheval de Hugo, glacial diamant de Mallarmé, le verbe, sous Louis XIV, tentait de se produire dans sa dimension cabalistique avouée, divine frénésie, obsession d'analogies. Ceux qui se réclamaient de lui, comment s'appelaient-ils ? Cotin, Voiture, Ménage, de Pure, d'Aubignac. Par la rime, par la métaphore, entre des objets éloignés, ils s'efforçaient d'établir des liaisons irrationnelles et saugrenues dont la ganse énigmatique avait peut-être une chance de coïncider avec la devinette générale dans quoi nous baignons. Ils rêvaient de formuler l'universelle unité par les voies d'une rhétorique alambiquée à dessein, mais leur rêve est trop sec. Le saint esprit ne descend pas sur eux, mais le bel esprit. 510

515 Leur monde, c'est le monde, celui des gens du monde. Poètes, certes, dans le sens vrai, dans le sens fort, plus que quiconque, à leur époque, sauf Bossuet dans sa volute ou Pascal dans ses vers blancs, ils ne furent, comme leur ennemi Boileau, comme les rédacteurs préproustiens de *La Princesse de Clèves*, que des écrivains.

L'écrivain, on l'a déjà compris, l'écrivain s'efforce, la plume à la main, de dire ce qu'il croit
520 devoir dire, du mieux qu'il peut, sans prétendre de son travail qu'il satisfasse à quelque surnaturelle inspiration. Racine est un écrivain. L'un, certes, des plus admirables, le plus admirable si l'on veut, de ceux qui démontrèrent l'aptitude de notre langue à faire croire que les gens qui la pratiquent de naissance profilent du matin au soir, dans une atmosphère diaphane, leurs révérences civilisées. Toutes les pointes, toutes les tortures que débarrera la
525 psychanalyse, Racine les enrubanne, les subtilise et les évapore dans une psychosynthèse exposée par une douzaine de monosyllabes, cœur, feux, liens, nœuds, tout à la fois siffleurs et chuchotés. Ils ne correspondent qu'au système nerveux, sublime mais indolore, d'un lot de personnages de théâtre parmi lesquels, un temps, furent comptés tous les Français.

Je suppose que l'auteur d'*Andromaque* laissait à sa foi religieuse le soin de le brancher sur
530 ces espaces infinis qui sont les pièges et les asiles des poètes, des prêtres du style, des écrivains. Il est difficile de voir par où, si nous laissons de côté sa pente harmonieuse à franciser la chair, le temple et l'éternel, il diffère, dans ses drames, de Bernstein.

Le compère Corneille s'écarte de Racine par un ton plus tracassé. Les mots, chez Corneille, portent la trace coudée et martelée des besoins suantes où se livra le grigou normand pour
535 les emboutir l'un dans l'autre. Cette ferraille rappelle que notre langue est celle, aussi, d'un peuple, le nôtre, pareil à tous les peuples, rugueux, coassant, dur. Que, sitôt qu'on nomme Racine, Corneille surgisse, comment ne point y voir que celui-ci n'a lieu que pour contredire et corriger celui-là ! Il en advient ainsi le plus souvent dans les bicéphalies littéraires, Lamartine et Hugo, Goethe et Schiller, Horace et Virgile, Sartre et Camus. On aurait tort de
540 les prendre pour des firmes d'associés, comme Chenard et Walker.

La puissance de l'intelligence, l'autonomie de la pensée et la statistique providentielle peuvent conférer à certains, qui ne se sentent, au départ, qu'écrivains, les moyens d'une œuvre
abondante, dynamique, organisée, où la sûreté de l'éloquence adhère à la densité du motif et qui, pour finir, ne volera pas d'une moins hautaine puissance que les épopées des écrivains
545 purs. Ainsi Sartre, Kant, Marx et Pirandello.

Quant aux écrivains, leurs troupes se confond, sans limite appréciable, avec la multitude des individus qui savent, non seulement lire, mais écrire. Nous retenons, toutefois, comme écrivains notables, ceux que leur profession soumet à l'habitude d'écrire, juristes, philologues, rédacteurs de mémoires et projets, secrétaires d'Etat, fabricants d'énormes recueils de
550 médecine, botanique, thermodynamique, électrochimie. A leurs chastes travaux ils n'épinglent pas même l'ombre d'un désir qu'ils auraient de servir Apollon. Ce qu'ils écrivent ne tire sa beauté, le cas échéant, que de l'exactitude à se rendre au but assigné. Oui, les experts, les notaires, les savants, quand ils s'expliquent, la plume à la main, sont des écrivains. Descartes, qui passe pour l'inventeur d'un monde automatique où les formes seraient des figures, les
555 élans des mobiles, les animaux des horloges et les femmes des mannequins à remontoir, Descartes se présente comme un écrivain, bien qu'on puisse le soupçonner d'avoir fourré mainte fumisterie dans sa méthodique impassibilité. Sa place n'est pas à côté de Pascal mais de Colbert, de Vauban. Eux, s'ils écrivent, ce n'est pas pour qu'on les en loue, mais afin que viennent au monde frégates et forteresses.

Der *écrivain* schreibt, weil er es erkennt oder es vermutet, über das Mittel geschriebener Sprache, durch seine charakteristische Umhängetasche von Wissen und Reflexionen hindurch, zum Ausdruck der allgemeinen Gegenwärtigkeit abgeordnet zu sein – um nicht zu sagen – von göttlicher Seele.

Diese Sprache ist nicht in ihrem Erscheinen nach dieselbe, wie die der ganzen Welt. Im Grunde genommen monopolisiert, personalisiert sie der *écrivain*. Er entwirft dadurch ein individuelles System von spezifischen Ausdrücken und Klängen, die nur von ihm sind, die man den Stil nennt. Symbole, plötzliche Ausbrüche, seine Vorzüge, seine gewählten Ausdrücke: Der Stil ist für den *écrivain* das Instrument seiner Qualität – nicht die von allen. Er ist auch der Lohn, der den vordergründig wichtigen Geistesakt weckt und verlängert, die Welt aus ihrem reinen veränderten Atemzug heraus formen zu wollen.

Der Stil kann sich weder loslösen, noch übertragen, geschweige denn sich verschlechtern. Das ist das, was Buffon sagte, der übrigens nicht viel davon hatte.

Sich loslösen? Keiner wüsste beispielsweise tatsächlich, ohne das es ersichtlich wird, den Stil von Ghelderode oder von Céline zu übernehmen, wenngleich je mehr ein Akzent gekennzeichnet ist, desto mehr erbittet er die Nachahmer.

Sich übertragen? Als die Bibel vom Hebräisch ins Griechische gehüllt wurde, verschleierte sich das Himmlische. Die hervorragende Qualität der ganzen Poesie bestimmt sich dadurch, dass sie es nicht erträgt, wenn man sie übersetzt.

Sich verschlechtern? Außer dass er die äußerliche Veränderung ablehnt, widersteht der veritable Stil dem schlechten Wetter der Zeit. Weder Dante, noch Villon haben sich jemals gewandelt.

Der *écrivain*, der zauberhafte Alleinherrscher, dessen (Hand)Schrift zum heiligen Schreiben hinzukommt, der *écrivain* in der Zeit von Molière, es sieht nicht so aus, dass er reichlich vorhanden war. Ich sehe also in dem Genre nur Bossuet, welcher übrigens Bischof war, also vom Hause Gottes. Seine *Histoire des Variations*, zum Beispiel, alles gegen ein präzises Argument kreisend, das protestantische Flimmern verglichen mit romantischen Felsen, atmet ganz diese triumphale und einsame Versicherung. Wir finden das später bei Michelet wieder, der dann sui generis der Musik die Vokabeln, die Kraft vorwärtszukommen raubt, als ob der steile Aufstieg schräg und bequem wäre.

Dagegen Fénelon, von der Nachwelt wie später Rousseau für einen revolutionären Idealismus gerühmt, dem man ihm verleiht, in keiner Rhapsodie prophetischer Souveränität seiner schwankenden Theosophie gemäßiger Utopist von offiziellem Strebertum. Genauso wie er: Pascal und Saint-Simon, Rückschläge, Feuerwerke, ihnen fehlt im Grunde genommen Stolz. Weder Saint-Simon, dieser protokollierende Misanthrop, schafft es den Hof zu verlassen, noch Pascal, dieser neuralgische Tartuffe, die Pfarrgemeinde. Messias, La Fontaine ist das noch weniger. Er ist der Kabarettist Chrysale. Schlecht zu imitieren, eigentlich. Er vermenschlicht die Truthähne. Er rindert die Menschen. Aber er macht sich weder Sorgen um seine treffenden Titel beim Praktizieren dieser umkehrbaren Magie, noch um Wirkungen, die sie haben können. Er wiederholt oberflächlich die antiken Fabeln, seine Vorgänger in Griechenland, in Indien die Sorgfalt lassend sich zu arrangieren, Angesicht zu Angesicht mit den Gorgonen der Natur und den Tarasquen des Lebens. Jean de La Fontaine und der Cendrillon von Perrault verblüffen uns noch die Felle, die Sprünge, das Blut, die jungen Mädchen, die Stiere und die Veränderungen in der durchscheinenden Höflichkeit der französischen Sprache nutzbar gemacht zu haben, weiß und blau wenn möglich, befreit von all diesen instinktiven Ursachen und wie animalisch, die in anderen Sprachen sind, von Latein bis Germanisch und von Türkisch bis slawisch.

Während das Wort, großzügiges Pferd von Hugo, eisiger Diamant von Mallarmé, das Wort

unter Louis XIV. sich versuchte in seiner kabbalistisch, gestandenen Dimension, göttlichen Leidenschaft, analogischen Obsession zu produzieren. Wie heißen diejenigen, die sich über ihn beschwerten? Cotin, Voiture, Ménage, de Pure, d'Aubignac. Im Reim, in der Metapher, zwischen fernen Objekten bekräftigen sie die irrationale und hirnrissige Beziehungen zu etablieren, deren geheimnisvolle Paspel vielleicht eine Chance hatte übereinzustimmen mit dem allgemeinen Rätsel, in dem wir schwimmen. Sie träumen weltweite Einheit über die Schienen einer komplizierten Rhetorik absichtlich in Worte zu fassen, aber ihr Traum ist sehr trocken. Der heilige Geist fährt nicht auf sie herunter, aber der gute Geist. Ihre Welt ist eine Welt von weltgewandten Leuten. Poeten, in dem wahren Sinn, in dem kraftvollen Sinn, erobern zwar mehr als das, in ihrer Epoche waren sie nichts als *écrivains*, außer Bossuet in seiner Volute oder Pascal in seinen unschuldigen Versen, wie auch ihr Feind Boileau, wie auch die *rédacteurs précroustiens* von *La Princesse de Clèves*.

Der *écrivain*, man hat das schon verstanden, der *écrivain* bemüht sich so gut wie er kann mit der Feder in der Hand zu sagen, was er glaubt sagen zu müssen, ohne von seiner Arbeit zu behaupten, dass sie irgendeine übernatürliche Eingebung stillt. Racine ist ein *écrivain*. Zwar der Einzige bewundernswerte, der bewundernswerte Vorteil, wenn man das möchte, derjenige der sich die Eignung unserer Sprache beweisen ließ, um den Leuten weiß zu machen, dass sie durch das Praktizieren von Geburt an, von morgens bis abends in einer durchsichtigen Atmosphäre, von ihrer zivilisierten Ehrfurcht profitieren. All die Punkte, all die Qual, die die Psychoanalyse auspackte, Racine schmückt sie, entwendet sie und löst sie in einer dargelegten Psychosynthese, in einem Dutzend Einsilbern, Herz, Feuer, Fesseln, Seile auf – gleichzeitig gepfiffen und geflüstert. Sie korrespondieren nur als ein nervöses System, überwältigend aber schmerzlos, ein Anteil von Theaterpersonen zu welchen, eine Zeit lang alle Franzosen zählten.

Ich nehme an, dass der Autor von *Andromaque* in seiner Religiosität die Sorgfalt vergaß diese unendlichen Räume einzuschalten, welche die Fallen und Unterschlüpfe der Poeten sind, Oberhäupter vom Stil, *écrivains*. Es ist schwer auf welchen Weg zu sehen, wenn wir an der Seite seinen harmonischen Hang vergessen das Fleisch, den Tempel und die Ewigkeit zu französisieren, er unterscheidet sich in seinen Dramen zu Bernstein.

Der Kumpane Corneille teilt sich mit Racine einen besorgteren Ton. Die Worte bei Corneille tragen die genähte und gehämmerte Spur von schweißtreibender Arbeit, wo sich der normannische Geizkragen um sie einzudrücken einem nach dem anderen lieferte. Dieser Schrott ruft wach, dass unsere Sprache auch diejenige von einem Volk ist, das Unsrige, gleich allen Völkern – rau, quakend, schwer. Dass, sobald man Racine nennt, Corneille auftaucht, wie dämmert es nur zu sehen, dass derjenige nur hier ist, um denjenigen zu widersprechen und sie zu korrigieren! Es geschieht so öfter in den doppelköpfigen Literaturen, Lamartine und Hugo, Goethe und Schiller, Horace und Vergile, Sartre und Camus. Man hätte Unrecht sie zu für verbundene Firmen nehmen, wie Chenard und Walker.

Die Kraft der Intelligenz, die Autonomie der Gedanken und die provinzielle Statistik können an manche, die sich am Anfang nur als *écrivains* fühlen, folgendes verleihen: die Mittel eines reichhaltigen, dynamischen, organisierten Œuvre, wo die Sicherheit der Eloquenz mit der Dichte des Motivs übereinstimmt und die letztlich nicht einer wenig hochnäsigeren Macht folgen, als die Epen unschuldiger *écrivains*. So Sartre, Kant, Marx und Pirandello.

Écrivains betreffend: bringen ihre Truppe ohne beachtliches Limit mit der Vielzahl an Individuen durcheinander, die nicht nur lesen, sondern auch schreiben können. Wir halten jedoch wie notierende *écrivains* fest, diejenigen deren Profession sich der Gewohnheit zu schreiben unterwirft: Juristen, Philologen, Redakteure von Memoiren und Plänen, Staatssekretäre, Fabrikanten enormer medizinischer, botanischer, thermodynamischer, elektrochemischer Sammlungen. In ihrer ehrbaren Arbeit erwischen sie selbst nicht den

Hauch eines Wunsches Apollon zu dienen. Das was sie schreiben, zeigt nicht seine Schönheit, eher das sich die Genauigkeit einem zugeteilten Ziel ergibt. Ja, die Experten, die Notare, die Wissenschaftler, wenn sie sich mit der Feder in der Hand erklären, sind *écrivants*. Descartes, der vorüber ging als Erfinder einer automatisierten Welt wo die Formen Figuren waren, die Beweglichkeit Mobilität, dass Animalische Uhren und die Frauen Mannequins zum aufziehen, Descartes präsentiert sich als ein *écrivain*, gut dass man das ahnen konnte mit manchem Schwindel in seiner methodischen Gefasstheit gefüllt zu haben. Sein Platz ist nicht an der Seite von Pascal aber von Colbert, von Vauban. Sie schreiben nicht um sich zu rühmen, sondern damit Fregatten und Festungen geboren werden.

2.3. Frégates et Forteresses, Les Comédies / Fregatten und Festungen, die Komödien

560 Molière, de même, est un écrivain.

Ecrire ne le requiert que comme un procédé nécessaire à l'avènement de ses forteresses et de ses frégates à lui, ses comédies.

Il est en dehors de la littérature. Il refuse de tous ses muscles, qu'on le mette dedans. Il constate, cependant, qu'écrire pour le théâtre aboutit à produire des textes cohérents. Ces
565 textes, ceux, surtout, qui font semblant d'être des vers, ne sont en eux-mêmes, tout du long, qu'un outrage moqueur à la littérature, que Molière, d'autre part, n'hésitera jamais à brocarder directement, dans la personne de ses druidesses et de ses sacristains. Mais les éditeurs viennent, demandent, supplient.

Que veulent-ils?

570 Ils veulent, tout chaud ! les imprimer, ces textes, les brocher, les relier.

Facétieux instant ! Virage désopilant !

Qu'éprouve-t-il ? Un vertige ambigu. La gloire est là, démesurée. Cela, c'est sûr. La gloire aujourd'hui, demain, toujours. Ne pas lâcher la rampe, surtout ! Ils veulent que tu sois un poète. Plaisantes gens ! Mais tu sais, toi, que tu ne vis que par le théâtre et pour lui. Tu sais
575 que tu ne peux mettre à la file répliques et monologues qu'avec, dans la tête, derrière les yeux, Armande, Madeleine, Béjart, Hubert, La Grange, La Thorillière, et tous les autres de la troupe, dans les rôles qui vont avec eux. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables. Je me trouve assez de biens pour tenir dans le monde un rang assez passable. Mais je ne veux point me donner un nom où d'autres à ma place croiraient pouvoir
580 prétendre. Je vous dirais franchement que poète je ne suis point. Mais ils s'entêtent ! Les ogres ! Il faut donc les amuser. Jean-Baptiste, fais semblant ! Fais semblant d'être ce poète qu'ils exigent que tu sois ! Mais ne va pas trop loin. Montre une gêne, une retenue, comme quelqu'un que l'on prend pour un autre.

Un autre ? Quel autre ? C'est toi, bêtête fieffé ! c'est toi, toi seul, chipant de ci, dictant de
585 là, qui la conçois, qui la mets sur pied, cette magnifique brochette d'entrées, rencontres et plaisanteries qui font qu'une pièce est une pièce. C'est toi, l'auteur ! Courage, Molière, voilà de la bonne comédie !

Son premier « livre », *Les Précieuses ridicules*, paraît le 29 janvier 1660. La pièce avait été jouée, depuis le 18 novembre précédent, quarante-quatre fois, comme seconde partie d'un
590 spectacle qui débutait par l'assommant *Cinna*, ce qui peut, dans une certaine mesure, justifier l'éclatant succès de sa comédie antipoétique. « C'est une chose étrange », feint-il de gémir, gémissant pourtant, « c'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là ! J'offenserais mal à propos tout Paris si je l'accusais d'avoir pu applaudir à une sottise. Comme le public est le
595 juge absolu de ces sorts d'ouvrages, il y aurait de l'impertinence à moi de le démentir. Et quand j'aurais la plus mauvaise opinion du monde de mes *Précieuses ridicules* avant leur représentation, je dois croire maintenant qu'elles valent quelque chose, puisque tant de gens ensemble en ont dit du bien. » Tu glisses, mon bonhomme. Reprends-toi ! Songe au travail, au vrai, les planches, les lumières, le maquillage, le décor... « Mais comme une grande partie des
600 grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements, et je trouvais que le succès qu'elles avaient eu dans la représentation était assez beau pour en demeurer là. » Demeures-en là... Mais non ! Tu te caresses déjà dans les bibliothèques de la postérité... « Cependant je suis tombé dans la disgrâce »... ah ! ces mines d'imposteur douloureux !... « dans la disgrâce de voir une copie

dérobée de ma pièce... » ma cassette ! ma cassette !... « entre les mains les libraires, 605
accompagnée d'un privilège obtenu par surprise. On m'a fait voir une nécessité pour moi d'être
imprimé ou d'avoir un procès. Il faut donc se laisser aller à la destinée... »

Ainsi, C'est réglé.

La postérité ne produira jamais assez de professeurs s'égosillant à proclamer Molière 610
écrivain. Prends le taureau par les cornes... « Mon Dieu ! l'étrange embarras qu'un livre à
mettre à jour, et qu'un auteur est neuf la première fois qu'on l'imprime ! Encore, si l'on m'avait
donné du temps, j'aurais pu mieux songer à moi, et j'aurais pris toutes les précautions que
messieurs les auteurs, à présent mes confrères, ont coutume de prendre en semblable
occasion. J'aurais tâché de faire une belle et docte préface... » En es-tu vraiment capable ?
Non. Le plus drôle sera de l'avouer, mais comme une inacceptable énormité. « Je ne manque 615
point de livres qui m'auraient fourni tout ce qu'on peut dire sur la tragédie et la comédie,
l'étymologie de toutes deux, leur origine, leur définition et le reste... » (Préface des *Précieuses
ridicules*.)

Je ne manque point de livres qui m'auraient fourni...

Des livres, en effet, se trouvent là, toujours, pour lui fournir, en partie, ce que ses pièces 620
réclament, non seulement comme parade liminaire mais pour s'accomplir.

Presque tous, alors, plus ou moins, s'emparaient des meilleurs morceaux d'autrui. On
piochait dans les anciens, dans les étrangers, dans les contemporains. Rien n'est amusant
comme l'embarras des commentateurs en présence d'une si tranquille effronterie, que les
usages littéraires du temps ne sauraient tout entière justifier. 625

Le crime et le péché, certes, ne sauraient avoir de sens pour une âme ignorant les lois qui
les provoquent. Mais comment taxer Molière de piraterie primitive et d'anthropophagie
inconsidérée ? Certains s'en tirent en découvrant à toute force un trait personnel dans le
flagrant délit. Ainsi, à propos de *L'Etourdi*, que notre chenapan adapte, tout au long, de
l'Inavvertito, de l'Italien Barbiéri, dont le nom d'acteur était Beltrame, un supporteur ébloui ne 630
se fait pas faute d'apercevoir le génie de Molière en ceci, que l'un des personnages de la
version française, à un moment, sort, ou rentre, je ne sais plus, par la fenêtre, et non, comme
dans l'original, par la porte, à moins du contraire !

Molière selbst ist ein *écrivain*.

Schreiben dient ihm nur als ein notwendiges Verfahren, als Durchbruch seiner Festungen und seiner Fregatten für seine Komödien.

Er steht außerhalb der Literatur. Er lehnt es mit aller Kraft ab, dass man ihn dort hinein zwingt. Er stellt jedoch fest, dass er für das Theater schreibt, um Erfolg zu haben im Produzieren zusammenhängender Texte. Diese Texte, welche vor allem Verse vortäuschen, sind in sich selbst alle sehr lang, wie eine spöttische Beleidigung der Literatur, dass Molière an anderer Stelle niemals zögerte in der Figur seiner Druidinnen und seiner Kirchendiener direkt zu sticheln. Aber die Editoren kommen, fragen, bitten inständig.

Was wollen sie?

Sie wollen alles sofort drucken, broschieren, binden.

Drolliger Augenblick. Erheiternde Virage.

Was verspürt er? Einen mehrdeutigen Schwindel. Der Ruhm ist da, maßlos. Das ist sicher. Der Ruhm von heute, von morgen, für immer. Vor allem die Rampe nicht loslassen! Sie wollen, dass du ein Poet bist. Scherzhafte Leute. Aber du weißt, dass du nur auf dem und für das Theater lebst. Du weißt, dass du nur in einer Reihe Antworten und Monologe geben kannst, hinten im Kopf die Augen, Armande, Madeleine, Béjart, Hubert, La Grange, La Thorillière, und all die Anderen von der Truppe, in den Rollen, die mit ihnen kommen. Ich bin zweifelsohne von Eltern geboren, die ehrbare Ämter innehatten. Ich fühle mich gut genug um der Welt einen ausreichend passablen Rang einzunehmen. Aber ich möchte mir gar keinen Namen geben, den Andere an meiner Stelle glaubten behaupten zu können. Ich sagte ihnen ehrlich, dass ich gar kein Poet bin. Aber sie hielten eigensinnig daran fest! Die Menschenfresser! Sie sollen sich also amüsieren. Jean-Baptiste, erzeuge den Anschein! Erzeuge den Anschein dieser Poet zu sein, den sie erwarten, dass du bist! Aber gehe nicht zu weit. Zeige eine Befangenheit, eine Zurückhaltung, wie irgendeiner, den man für einen anderen hält.

Ein Anderer? Welcher Andere? Das bist du, vollendeter Taugenichts! Das bist du, du allein, klauend hier und da, diktierend von dort, der er verteidigt, den er auf die Beine stellt, dieses wunderbaren Schwung des Auftritts, Begegnungen und Späße, die dazu führen, dass ein Stück ein Stück ist. Das bist du, der Autor! Courage, Molière, hier die gute Komödie!

Sein erstes *Buch*, *Les Précieuses ridicules*, erschien am 29. Januar 1660. Das Stück ist seit dem vorangegangenen November 44 Mal gespielt worden, wie ein zweiter Teil eines Ereignisses, das mit der fürchterlich langweiligen *Cinna* debütierte, jene die in einem ähnlichen Maß den eklatanten Erfolg seiner antipoetischen Komödie bestätigen kann. „Das ist ein merkwürdiges Ding“, täuscht er vor zu stöhnen, manchmal jammernd, „das ist ein merkwürdiges Ding, die die Leute trotz allem drucken. Ich sehe nichts so ungerechtes und ich würde alle andere Gewalt anstatt diejenige entschuldigen! Ich würde übrigens ganz Paris mies beleidigen, wenn ich es beschuldigen würde einer Dummheit applaudiert zu haben. Wie die Öffentlichkeit ist der Richter ohne Ergänzung zu dieser Art von Arbeiten, dort hatte er der Unverschämtheit an ihn zu widersprechen. Und wenn ich die schlechteste Meinung von der Welt meiner *Précieuses ridicules* vor ihrer Aufführung hatte, muss ich jetzt glauben, dass sie etwas bestätigen, da so viele Leute gesagt haben sie sind gut.“ Du rutscht aus, mein Mann. Nimm dich zurück! Denke an die Arbeit, an die Wahrheit, die Bretter, die Lichter, die Schminke, das Dekor... „Aber wie ein großer Teil von Schönheit, den man dort abhängig von der Handlung und dem Ton aufgefunden hat, führte er mich ein, dass man sie nicht von diesen Ornamenten entblößt und ich fand, dass der Erfolg, den sie in der Aufführung gehabt hatten schön genug war, um dort weiterzubestehen.“ Bleib da... Aber nein! Du liebäugelst schon mit den Bibliotheken der Nachwelt... „Jedoch bin ich in Ungnade gefallen“... Ah! Diese Mienen

vom scherzhaften Hochstapler!... „In der Ungnade eine gestohlene Kopie meines Stücks zu sehen...“ Meine Schatulle! Meine Schatulle!... „Zwischen den Händen von Büchereien, begleitet von einem für die Überraschung erhaltenen Privileg. Man hat mir die Notwendigkeit gezeigt, gedruckt zu sein oder einen Prozess zu haben. Es sollte also sich vorhersehen lassen...“

So, das ist geregelt.

Die Nachwelt brachte niemals genug sich heiser schreiende Professoren hervor, Molière als écrivain auszurufen. Pack den Stier an den Hörnern... „Mein Gott! Die fremde Verlegenheit, die ein Buch ausgräbt, und dass ein Autor das erste Mal unerfahren ist, wenn man ihn druckt! Nochmal, wenn man mir das zu der Zeit gegeben hätte, hätte ich besser an mich denken können und ich wäre behutsamer gewesen gegenüber den Herren Autoren, im Moment meine Kollegen, sie haben in ähnlicher Gelegenheit den Brauch zu nehmen. Ich hatte versucht ein schönes und gelehrtes Vorwort zu machen...“ Bist du dazu wirklich fähig? Nein. Das Witzigere wäre das einzugestehen, aber welch eine unakzeptable Ungeheuerlichkeit. „Ich vermisste gar keine Bücher, die mir all das geliefert hatten, was man zur Tragödie und zur Komödie sagen kann, die Etymologie von Beiden, ihr Ursprung, ihre Definition und der Rest...“ (Vorwort von *Précieuses ridicules*.)

Ich vermisste gar keine Bücher, die mir das geliefert hätten...

Bücher finden sich tatsächlich immer dort, um ihn teilweise mit dem, was seine Stücke erschwert, zu beliefern, nicht allein als feierliche Vorrede aber um zustande zu kommen.

Fast alle, also mehr oder weniger, reißen sich wunderbare Stücke von anderen an sich. Man büffelt bei den Alten, bei den Fremden, bei den Zeitgenossen. Nichts ist amüsanter wie die Verlegenheit der Kommentatoren in Anwesenheit einer so ruhigen Dreistigkeit, dass der literarische Gebrauch der Zeit nicht wusste alles ganz zu rechtfertigen.

Das Verbrechen und die Fischerei, wussten zwar nicht den Sinn für eine ignorante Seele der Gesetze zu haben, die sie provoziert. Aber wie schätzt Molière primitive Seeräuberei und unbedachte Menschenfresserei?

Einige ziehen entdeckend der offenkundigen Straftat mit aller Kraft ein persönliches Merkmal heraus. So, übrigens *L'Etourdi*, der unseren Frechdachs ausführlich adaptiert, *l'Inavverito*, von dem Italiener Barbiéri, welcher der Name von dem Schauspieler Beltrame war, ein geblendeter Anhänger macht nicht den Fehler dem Genie von Molière gewahr zu werden, der der Einzige von Persönlichkeiten von französischer Natur ist, der in einem Moment durch das Fenster und nicht wie im Original, durch die Tür geht oder kommt, ich weiß nicht mehr, ausgeschlossen entgegengesetzt.

2.4. Amphitryon et Dom Juan

Pour *Amphitryon*, qu'il donne sur son théâtre, au Palais-Royal, le 13 janvier 1668, il n'a pas
635 le temps, supposé qu'il en ait les moyens, d'aller voir le texte latin de l'ouvrage homonyme, de
Plaute. A Plaute, il a déjà pris *L'Avare*, avec la coutumière largeur de vues dont il use envers
ses fournisseurs. Par bonheur, le théâtre du Marais, quelques années plus tôt, a joué, à grand
renfort de machines, certaine pièce de Rotrou, *Les Sosies*, qui ressemble à celle de Plaute
comme une goutte d'eau. Molière copie donc sur Rotrou. Quand Rotrou dit: « Point, point
640 d'Amphitryon où l'on ne dîne point » Molière l'arrange en ces termes: « Le véritable
Amphitryon est l'Amphitryon où l'on dîne. » Et les commentateurs de s'étrangler de joie.

Après tout, ce Rotrou, quel nom ridicule ! ce Rotrou n'avait qu'à ne pas copier sur Plaute,
lequel, d'ailleurs, s'était servi d'Euripide. Et par Euripide, on rejoint Jupiter lui-même, taureau
laitier universel.

645 Les habitués thuriféraires de Molière, acharnés à sauvegarder coûte que coûte sa virginité
créatrice, ne le félicitent pas moins d'une scène qu'il ajoute à Rotrou qu'ils ne le couvrent de
compliments pour un coup de tonnerre qu'il lui fait sauter. Leur emballement les amène à
tancer le dit Rotrou d'avoir, comme un esclave, suivi le modèle antique de plus près que
Molière. Celui-ci, pour s'en tenir écarté, avait, en effet, toute l'épaisseur, interposée, de
650 l'infortuné Rotrou. C'est en manière de pénitence humoristique, aimerait-on supposer, qu'il se
distribue, à la scène, dans le rôle de Sosie.

Après Molière, d'autres brodèrent à leur tour sur le maraîchinage adultérin du roi des dieux
et de la très ravie Alcmène, dans laquelle Madeleine Renaud était, à Marigny, d'une ravissante
fragilité.

655 On loue l'admirable Giraudoux pour son *Amphitryon* 38, dont le brillant ne doit, certes, rien
à personne. On lui sait gré, sans le crier sur les toits, d'avoir, lui-même gros bonnet de la
littérature, feint de partager, pour l'amoindrir et la noyer, la mauvaise posture de Molière
comme récrivain. On cite avec un haut-le-cœur des écrivains coupables d'avoir imité
Molière deux fois pour une, et dans son texte, et dans son chapardage. Entre autres, Sedaine.
660 Il osa tirer, de l'opérette olympienne de Molière, un opéra. Dans cet *Amphitryon* de Sedaine
rien, il va de soi, ne vaut pipette, fors la musique, de Grétry.

Pour *Dom Juan*, même refrain.

Dom Juan ne traîne pas sur les pupitres de collège.

Dans Molière, c'est un lieu réservé, bizarre, inquiet.

665 Les farces apothicaires, les balançoires mythologiques, les grandes comédies soignées,
carrées, qu'habille une subtile mousseline d'encre et de craie scolaires, tout d'un coup, adieu !
Disparues, dépassées... *Dom Juan* révèle une incohérente ténèbre où se découpent des formes
qui, pour une fois, la seule, touchent au monde nocturne, mystique, astral. Nous sentons
bouger les grands êtres préhistoriques du songe humain, le temps, le désir, la peur, la mort. A
670 force de marauder sur la lisière lyrique de l'ombre, Molière a fini par les frôler. Lentement, le
cuir frémissant, ils se mettent debout. D'où, notre malaise ? Ces brontosaurus, nous nous
demandons s'il les a sollicités, s'il s'est même avisé de leur souffler sur lui, tout près.

« Monsieur, quel diable de style prenez-vous là ? Ceci est bien pis que le reste, et je vous
aimerais bien mieux encore comme vous étiez auparavant... » Ce reproche, dont Sganarelle
675 nous dicte les termes, nous ne lui ferons pas, non ! Mais, une seconde, il nous aura traversé.

L'écriture de Molière, âme qui vive n'en connaît la couleur. On ne possède, de sa main,
qu'un reçu signé. La légende s'est accréditée, d'un paysan, l'été, les apportant, ces manuscrits,
de quelque Meudon, dans sa carriole que traîne un cheval. Après avoir, en vain, d'intérimaires
grognons en concierges pas au courant, fait les Archives, le Louvre, la Bibliothèque et la

Comédie, la carriole, avec son trésor de papier, reprit le chemin des champs et du néant. Or, 680
sur cet abîme d'impalpabilité, qui rappelle celui dont s'entourent les discours de Jésus en leur
teneur native, *Dom Juan* renchérit par une spéciale cachotterie. Aucune préface, en effet,
aucune épître dédicatoire n'intervient à rendre clair le propos de l'auteur, fût-ce, comme à
l'habitude, afin de nous régaler d'une touche burlesque de plus.

La première a lieu le 15 février 1665. On la joue quinze fois. Puis elle disparaît on ne sait 685
où.

L'apôtre La Grange – j'allais écrire Las Cases – La Grange en publie un texte juste dix ans
après la mort de Molière, en 1682. Un autre texte, plus long, sort, l'année suivante, en
Hollande.

Dans *Dom Juan*, l'ortographe bénédictine de « dom », telle qu'on la voit sur les bouteilles 690
de liqueur, est de Molière. Ibères et Italiques écrivent « don ». Quant au sujet, nous savons
tous qu'on lui donne pour propriétaire initial un certain Gabriel Tellez, moine andalou, que les
manuels appellent Tirso de Molina, pompeusement. A qui ce Tellez l'a-t-il pris ? On ne sait. A
lui-même, peut-être, après tout. Merveilleux cas de génération spontanée !

Molière n'a pas l'air d'avoir lu l'espagnol. Mais les comédiens italiens, avec lesquels il 695
alternait sur la scène du Palais-Royal, donnaient, à tire-larigot, un *Don Giovanni*, dont on
hésite s'il était de Cicognini ou de Giliberto. Des deux, sans doute, mélangés. Deux autres
théâtres, celui de l'Hôtel-de-Bourgogne, rue Vieille-du-Temple, et celui de Mademoiselle, rue
des Quatre-Vents, jouaient, chacun, son propre *Festin de Pierre*, imité de *Don Giovanni*, le
premier par M. Villiers, le second par M. Dorimon, si bien qu'en même temps trois « don 700
Juan » marchaient à Paris.

Ici, comme toujours, la claque posthume officielle complimente Molière d'avoir accordé
quelque raison d'être à ses devanciers misérables en pliant son génie à les déposséder. Les
réserves, toutefois, ne manquent pas.

Pour M. J. Taschereau tout, de Molière, est beau, bon, pur. Il traite de calomniateur 705
quiconque se risque à s'interroger sur telle ou telle phase louche ou phrase suspecte de l'œuvre
ou de la vie du héros. Mais Taschereau ne souffle mot de *Dom Juan*, comme si là, vraiment,
respirait l'enfer, le dédale caché, le cloaque interdit.

Maurice Donnay fait, sur le ménage de Molière, une pièce en vers, mimétique, attendrie. Il
écrit, d'autre part, la vie de Molière avec l'enthousiasme de rigueur. Mais, quand il arrive à 710
Dom Juan, il voit rouge. Pour lui, le burlador est un touriste qui, visitant l'Italie entre deux
trains, arrive, court à l'église, au musée, repart, le feu au derrière. L'Italie voulant dire, bien
entendu, la femme. Pire, ce séducteur pressé « se réclame de Nietzsche, qu'il n'a d'ailleurs pas
compris ». C'est le marquis de Priola ! C'est un paralytique général !

Dom Juan, à qui les coupures exigées par la police confèrent une condensation soutenue et 715
cinématographique, propose, entre diverses surprises, celle d'une noble cadence, non moins
éloignée du mirlitonisme du *Misanthrope* que des trop coulantes dégelées de rimes de *La
Princesse d'Elide*. Ici, comme dans les monastères, la prose est prosodie. Sans effort apparent,
d'elle-même, elle s'ordonne en mètres achevés, longueur variée, égale harmonie. Non plus,
comme dans *Le Bourgeois*, le rythme approximatif, huit syllabes ou dix, de la faconde 720
parisienne, mais quelque chose de psalmiste et de solennel :

*Quoi ! Tu veux qu'on se lie à demeurer
au premier objet qui nous prend,
qu'on renonce au monde pour lui,
et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ?
La belle chose de vouloir se piquer*

725

d'un faux honneur d'être fidèle,
de s'ensevelir pour toujours
dans une passion
730 et d'être mort dès sa jeunesse
à toutes les autres beautés
qui nous peuvent frapper les yeux !

Dom Juan est un monstre, certes. Dans ces cinq actes le siècle le plus théâtral de notre époque vole en morceaux. Saint-Simon nouait des écharpes de maréchal autour d'une joue
735 enflée. Sévigné prenait un ton agaçant de spiquerine pour soutien-gorge, agences de voyages et petits pois. Soudain, dans *Dom Juan*, des hommes nus, des femmes crues, la broussaille, la mer. Le joueur, comme s'il perdait la tête, jette, sur la table, tout ce qu'il trouve sur lui. Le navigateur cingle tout droit sur des terres, n'importe lesquelles, qui seront peut-être le nouveau monde. A la galerie, à la postérité d'en décider. A l'horizon futur de la scène française Jean
740 Vilar, dans *Dom Juan*, exaspère sa tristesse amusée au contact des rubans de feu dont il harnache sa sévère intelligence.

Or, là, Molière, comme jamais, donne l'impression de ne tendre, pour l'immédiat, qu'à ficeler, de bric et de broc, un succès, au hasard des prises, des échos, des coins de table et de quelques anciens brouillons qui ressuscitent à point nommé. Et, tout d'un coup, il y est, pour
745 de bon, dans le bois sacré, rude forêt qui se substitue enfin à l'abrutissante place publique, en principe sicilienne, où ne passent que des marquis, des valets et des gâteaux. Il pense, à chaque pas, tomber dans Victor Hugo, Shakespeare ou Wagner, lui qui, pour commencer, était un singe de foire sous une livrée italienne.

2.5. Poquelin et Chaplin / Poquelin und Chaplin

Au théâtre il a gagné sa vie, sa mort. Il les a bien gagnées. Jamais il ne s'est démenti. Jamais il ne nous a trompés, jamais. 750

De même, un jeune pitre londonien parcourait, avec une troupe de mimes, les Etats-Unis. A Philadelphie, un télégramme de Mack Sennett le pressent pour la Keystone. Il est engagé. Au cinéma, les numéros spasmodiques du jeune Charles Spencer Chaplin vont se superposer, symétrie abusive mais séduisante, à ces petits divertissements dont on relève les titres sur le registre de La Grange, que Molière et ses compagnons baladèrent en province et reprirent à Paris dans ces tennis couverts qu'ils transformaient en théâtres, vaille que vaille. De ces courts métrages ne restent que les noms, *Planplan*, *Les Indes*, *La Casaque*, *Le Fin Lourdaud*... Toute une série est dédiée aux démêlés de Gros-René, grimacier malingre masqué de farine croûteuse, avec Gorgibus, père de Madelon, géant ventru, gueulard, charbonneux, celui-là même que Charlot doit sans cesse affronter dans les quarante bobines du type *Charlot et la choucroute* ou *Charlot grande coquette*, et puis sur des bandes de trois cents mètres, à Essanay Films, et dans celles de la Mutual, plus importantes, et tout au long de *La Ruée vers l'Or*, qui fut sa déclaration d'indépendance. 755 760

Deux de ces petits divertissements, *Le Médecin volant* et *La Jalousie du Barbouillé*, se dégagent du grouillement anonyme des pantalonnières italiennes qui nourrissaient les compagnies nomades. De même, du lot des comédiettes mécaniques du début, *Charlot Soldat* et *Une Idylle aux champs* surgissent avec netteté. 765

Désormais défileront *Pèlerin*, *Misanthrope*, *Le Gosse*, *Tartuffe*, *Femmes savantes* et *Lumières de la Ville*, jusqu'à ces *Feux de la Rampe* et à cette *Ecole des Femmes* qui retracent, en termes coïncidants, la même écorchure sabrant l'âme de l'homme, par excellence animal de théâtre, toujours en arrière, toujours au-delà. 770

La ruée achevée, toutes les portes forcées, l'or conquis, chaque parole et chaque cabriole engendrant des rivières de commentaires extasiés, Molière et Charlot, néanmoins, dans l'unité d'une vie opérante et homogène où les allers sont les retours, Molière et Charlot se raccordent chacun sans la moindre césure à la lointaine silhouette originelle, que l'un et l'autre dilatèrent jusqu'au plus fabuleux rayonnement. A travers la défroque du fantaisiste des *Feux de la Rampe*, qui meurt dans une grosse caisse, comme dans le confortable milord milliardaire à cheveux blancs pour lequel le globe terrestre n'a pas assez de résidences veloutées, l'on dépiste, l'on adore, l'on applaudit, affectueuse radiographie ! prophétie au rétroviseur ! le dandy clochard qui prenait des virages secs sur l'aile de ses tatanes. Pas un milligramme de philosophie concertée n'habitait le melon du jeune transfuge acrobate et frisé de la Karno Pantomime Company sous l'amical fouet de Mack Sennett. Mais les instants de mélancolie rêveuse de ce visage blanc et noir comme au pochoir furent caressés d'une insistance toujours davantage appuyée par une caméra qui flairait l'avenir. Nous avons, sur l'écran, à la lettre, à vue d'œil, suivi l'épopée d'un germe arrivant, par tâtonnements de plus en plus courts, à se fixer enfin dans son état parfait, ce spécimen divinisé de l'homme exilé, solitaire, perdu, sauvé. 775 780 785

De même, dans le Molière arrivé, luxueux, reconnu, sommet de la comédie, l'un des rois de la littérature par lui terrassée et soumise, se tortille, rit, pleure, intact, non renié, le barbouillé de farine et de jalousie qui déclarait aux spectateurs, les jours de foire, que des hommes il était le plus malheureux par la faute de sa femme, elle le fait enrager, elle ne reste pas à la maison, elle fréquente toutes sortes de gens, « que tu es misérable, pauvre barbouillé ! ». 790

Les œuvres de Chaplin et celles de Molière s'accroissent, de l'une à l'autre, du poids d'une bonne fortune à peu près continue. La farce devient une morale, la tarte à la crème une

795 philosophie. Les pantins sont salués comme des champions monumentaux d'une humanité non plus antiquaire et théorique, mais que, sur-le-champ, chacun peut toucher du doigt. D'autant plus ample est leur portée qu'elle n'exige pas la crise de rage de la tragédie. Quand le héros tragique, troyen ou castillan, se débat tout d'un bloc dans la hurlante urgence de choisir entre l'amour et l'honneur, le type comique héberge en lui, sans arrêt, des tendances antagonistes
800 non moins difficiles à concilier qu'à confesser. Elles sont, d'ailleurs, presque toujours, en deçà du crime achevé, du délit formel. Pour la joie de la salle, l'homme dont on rit laisse éclater dans sa tenue et dans ses manières son intime et permanente hybridité, postulée, la plupart du temps, par le titre du livret. Ce ne sont, chez l'un, que docteurs ignorants, roublardes ingénues, neurasthéniques mondains, gentilshommes enrubannés et filouteurs, bourgeois délirants,
805 cléricaux fornicateurs, libertins désespérés, médecins sans le vouloir, précieuses ridicules, femmes savantes. Chez l'autre, *Le Dictateur* et *Monsieur Verdoux* finissent par souligner d'un trait rouge inattendu le permanent dédoublement du visionnaire vagabond.

Dans le deux cas, Jean-Baptiste ou Charles-Spencer apparaît, en personne, comme le suprême commun dénominateur des martyrs de son répertoire à l'insoluble cocasserie. Gloire
810 jumelle ! Couronne à deux trous !

Les conférenciers, dans les ciné-clubs, posent des questions de ce genre : « Charlot qui, pour avoir entendu un sermon édifiant, restitue spontanément et joyeusement (*Charlot émigrant*) le contenu du tronc des pauvres, qu'il avait cambriolé, n'aurait-il pas dû, dans le même esprit d'abnégation, boire (*Charlot fait une cure*) l'eau de la piscine, malgré son dégoût,
815 afin de faire plaisir à l'amie qui l'en prie ? » De leur côté les examinateurs du baccalauréat donnent des sujets comme celui-ci :

« Dire, en vous fondant sur le tempérament d'Agnès, si la femme est, pour Molière, ainsi que le veut Gustave Lanson, ce petit animal instinctif, illogique et déconcertant que nos contemporains aiment se représenter ? » (*Bar-le-Duc*).

Im Theater hat er sein Leben, seinen Tod gefunden. Beides hat er wunderbar gemacht. Niemals hat er sich widersprochen. Niemals hat er uns getäuscht, niemals.

Ebenso: Ein junger, Londoner Clown tourte mit einer Pantomimentruppe durch die Vereinigten Staaten. In Philadelphia: Ein Telegramm von Mack Sennett versuchte ihn für Keystone zu gewinnen. Er war engagiert. Im Kino: Die Slapsticknummern des jungen Charles Spencer Chaplin werden – übermäßig symmetrisch, dennoch verführerisch – zu diesen kleinen Unterhaltungen aneinandergereiht, in denen man die Titel aus dem *registre* von La Grange erkennt, die Molière und seine Truppe in der Provinz vortrugen und in Paris in Hallen aufführten, die sie – ob gut oder schlecht – zu Theatern transformierten.

Von diesen Kurzfilmen bleiben nichts als die Titel, *Planplan*, *Les Indes*, *La Casaque*, *Le Fin Lourdand...* Eine ganze Reihe ist den Auseinandersetzungen mit Gros-René – schmächtiger Grimassenschneider mit krustiger Mehlmaske, und mit Gorgibus gewidmet, Vater von Madelon – dickbäuchiger, lautstarker, kohlrabenschwarzer Riese, dasselbe wie bei Charlot, der sich ständig mit den 40 Spulen vom Typ *Mabel's Busy Day* und *The Masquerader* konfrontieren muss, und dann auf den 300 Meterstreifen bei Essanay Films und in den viel wichtigeren von der Mutual, und bis hin zu *The Gold Rush*, welcher seine Unabhängigkeitserklärung war.

Zwei dieser kleinen Unterhaltungen, *Le Médecin volant* und *La Jalousie du Barbouillé*, befreien sich vom anonymen Gewimmel italienischer Landstreicher, welche die Wandertruppen ernährten. Ebenso: ein Stapel von mechanischen Komödien zu Beginn, *Shoulder Arms* und *Sunnyside* tauchen mit Klarheit auf.

Von nun an folgen *The Pilgrim*, *Misanthrope*, *The Kid*, *Tartuffe*, *Femmes savantes* und *City Lights*, bis zu *Limelight* und zur *Ecole des Femmes*, die in kongruenten Ausdrücken beschreiben, dieselben Wunden des Menschenschicksals zeichnend, *par excellence animal de théâtre*, immer zurück, immer weiter.

Der Ansturm beendet: alle Türen aufgeschoben, das Gold erobert, jedes Wort und jeder Luftsprung erzeugt Flüsse ekstatischer Kommentare, Molière und Charlie, nichts weniger als die Einigkeit eines wirkungsvollen und homogenen Lebens, wo die Hinwege die Rückwege sind, Molière und Charlie sagen ohne die geringste Zäsur fernen, ursprünglichen Umrisses, dass sie sich, der eine wie der andere, bis hin zu sagenhaftem Einfluss ausdehnen. Durch das Ablegen des Kabarettisten in *Limelight*, der in einem großen Kissen stirbt, wie der komfortable, milliardenschwere Milord mit weißen Haaren, derentwegen der Erdglobus nicht genug samtweiche Wohnungen hat. Man erkennt das, man liebt das, man applaudiert. Effektvolle Röntgenaufnahme! Prophezeiung wie Rückspiegelung! Der dandyhafte Stadstreicher, der mit seinen Tretern leichtfüßig ruckartige Wendungen machte. Nicht mal ein Milligramm klarer Philosophie wohnte in der Melone des jungen Überläufers, Akrobaten und wirbelte von der Karno Pantomime Company zur freundschaftlichen Peitsche von Mack Sennett. Aber die Augenblicke träumerischer Melancholie dieses schwarz/weißen Gesichtes waren wie auf der Schablone von einer Beharrlichkeit durch einen immer von der Kamera betonten Vorteil gestreichelt, welche die zukünftige Entwicklung witterte. Wir haben auf der Leinwand aufs Wort merklich genau, regelmäßig die Heldentaten eines ankommenden Keims, über mehrere Kurzfilmversuche siedelt er sich schließlich in seinem für ihn perfekten Bereich an, dieses göttliche Exemplar eines Exilanten – allein, verlassen, geflüchtet.

Ebenso kommt in ihm Molière an, luxuriös, bekannt, Höhepunkt der Komödie, der Einzige der Literaturkönige durch ihn überwältigt und unterworfen, windet sich, lacht, weint, unverseht, kein leugnen, er ist mit Mehl und Eifersucht beschmiert, der den Zuschauern den Tag der Show erklärte, dass die Menschen er war unglücklicher wegen dem Fehler seiner Frau, sie bleibt nicht in der Wohnung, sie trifft sich mit verschiedenen Leuten, „da du

erbärmlich bist, armer Beschmierer!“

Die Werke von Chaplin und diese von Molière kreuzen sich von einem zum anderen, von einem Einfluss zu einem guten Schicksal, ein wenig nebeneinander bestehend. Die Farce wird eine Moral, die Creme-Torte eine Philosophie. Die Hampelmänner werden als gewaltige Meister einer nicht mehr antiquierten und theoretischen Menschlichkeit gewürdigt, aber dass auf dem Höhepunkt jeder die Finger berühren kann. In gleichem Maße ist ihre Reichweite umfangreich, die sie nicht in der Krise der Tragödie verlangt. Wenn sich der tragische Held, troyanisch oder kastilianisch, mit einem Ruck gegen die schreiende Dringlichkeit wehrt sich zwischen der Liebe und der Ehrlichkeit zu entscheiden, bleibt der komische Typ in ihm, ununterbrochen antagonistische Tendenzen nicht weniger schwierig miteinander in Einklang zu bringen, wie zu beichten. Sie sind übrigens fast immer diesseits eines tödlichen Verbrechens, eines eindeutigen Delikts. Für die Freude im Saal, der Mensch, den wir lachen lassen in seinem Verhalten und in seiner Art zu explodieren, seine meistens vom Titel bis zum Buch dargestellte intime und dauerhafte Hybridität. Diese sind bei dem einen, der ignorante Doktor, durchtriebene Naive, mondäne Neurastheniker, geschmückter Edelmann und Betrüger, wahnsinniger Spießbürger, klerikaler Unzüchtiger, frivoler Verzweifelter, Mediziner ohne zu wollen, lustige Preziösen, gelehrte Frauen. Bei dem Anderen beenden ohne besonders zu betonen *The Great Dictator* und *Monsieur Vendoux* unerwartet die permanente Persönlichkeitsspaltung des visionnären Vagabund.

In beiden Fällen erscheinen Jean-Baptiste oder Charles-Spencer persönlich, wie der größte gemeinsame Nenner von Märtyrern ihres Repertoires unslöbarer Drolligkeit. Doppelter Ruhm ! Krone mit zwei Löchern!

Die Diskutanten in den Ciné-Clubs stellen Fragen zum Genre: „Charlot der, um gehört zu werden einen Diskurs erzeugt, blieb spontan und fröhlich (*The Immigrant*) der Inhalt der Sammelbüchse von Armen, die er eingebrochen hatte, hätte er keine Schuld, in derselben Kraft von Selbstopferung, trinkt er (*The Cure*) trotz seines Ekels das Wasser aus dem Schwimmbad, um den Freunden Vergnügen zu bereiten, die ihn darum bitten?“ Ihrerseits geben die Abiturprüfer Themen wie diese:

„Begründen Sie das Temperament von Agnès, wenn die Frau bei Molière so ist, wie Gustave Lanson sie möchte, kleines instinktive Tier, unlogisch und verwirrt, wie unsere Zeitgenossen es mögen sich darzustellen?“ (Bar-le-Duc).

2.6. Eduardo De Filippo / Eduardo De Filippo

Un autre gaillard du théâtre, notre contemporain Eduardo De Filippo, peut se prévaloir 820 d'une destinée analogue à celle de Poquelin ou de Chaplin.

Même au physique il les rappelle. Les yeux sont tristes. Comme pour assurer l'écoulement des larmes des rayures parallèles et verticales creusent la chair entre pommettes et mâchoires. Tantôt là, tantôt non, au gré du rôle en cours, la mince et pauvre moustache est postiche au naturel. Voici dix ans, sur nos écrans, *Naples millionnaire* nous rendit familier ce visage 825 plaintif, timide, désolé. Mais, quand le veut la vie, il devient un Vésuve crachant la colère et la logique, l'une par l'autre s'exaspérant. Dans sa grosse voiture, à Rome, sur les rampes du Janicule, nous amorçons un virage, sur la gauche, vers une voie adjacente. Nous sommes doublés, d'extrême justesse, par un taxi, que nous manquons tamponner. L'homme du taxi stoppe, vient vers nous. « Quand on tourne, dit-il, on étend le bras. 830

– J'ai une flèche, dit De Filippo.

– On fait marcher la flèche.

– Elle n'a pas marché.

– Pourquoi ?

– Défectuosité mécanique. 835

– Les torts sont de votre côté.

– Que voulez-vous que j'y fasse ? La flèche n'a pas marché. Je dois me tuer, peut-être, pour expier ? C'est ce que vous voulez ? D'accord ! La flèche n'a pas marché. Conséquences, la famille en deuil, la douleur, la souffrance, un homme mort. Tout ça parce qu'une flèche n'a pas marché. » Estomaqué, désespéré, le chauffeur voyait, là, devant lui, le grand acteur 840 national, qu'il venait de reconnaître, en train de mimer sa propre mort et les obsèques qui la couronneraient.

C'est en patois napolitain, mêlé d'italien classique dans les passages solennels, que De Filippo dialogue ses comédies. Leur exactitude ramassée reproduit la faconde héréditaire et triviale du peuple de Naples. Bien que cernés et minés de plus en plus par le monde moderne, 845 auquel ils s'adaptent mal, les patois se conservent, en Italie, aux flancs de l'idiome officiel. On les affecte, quand on les écrit, à des thèmes familiers, bonhommes et complices, non sans quelque moquerie implicite aux dépens de l'usage académique central.

« Qui va là ? » demande don Pedro, dans *Le Sicilien*.

« Ami », répond le rôleur, tout en donnant, à don Pedro, une énorme gifle. Tel est aussi le 850 ton de De Filippo. Car Molière et lui se nourrissent, au départ, de la même farce, dont se régale aussi Carlo Goldoni. Toutefois, dans les films désormais qu'il tire de ses pièces, par exemple, le tout dernier, *Questi Fantasmi*, De Filippo réduit le parler napolitain au profit de l'italien proprement dit.

Si nous composions une thèse sur la persistance, en Europe, du théâtre ancestral à la 855 bonne franquette, nous citerions les marionnettes bruxelloises du quartier de Marolles. Vêtues comme sous le duc d'Albe, guipures, brocards, broderies, velours, elles interprètent, depuis trois cent cinquante ans, des drames de cape et d'épée. Pour être dévidés jusqu'au bout, certains, parfois, demandent plusieurs semaines. Le directeur du spectacle, dans la journée, est rechapreur de pneus. Le soir, avec un assistant maigre et petit comme un jockey, il fait 860 marcher ses lourdes statues de bois, chacune trente kilos. Les hommes mesurent un mètre vingt, les femmes un mètre. Mal cachés dans la coulisse, le directeur et son aide lisent les rôles calligraphiés, dans un flamand wallonisé, sur d'épais cahiers d'autrefois, que tant de guerres n'ont pas encore volatilisés.

On accède à la salle par une allée couverte et coudée. A Paris, c'était pareil, à la Croix 865

Noire, quand Molière y jouait, non loin de l'hôtel de Sens, à toucher la maison des religieuses de l'abbaye de Barbeau, entre la Seine et la future rue de l'Hôtel-de-Ville, aujourd'hui jetée bas. Poêle un peu crevé, bancs de bois de réfectoire d'hôpital, caissière désabusée, public de vieilles gens du coin qu'entrelardent des touristes, des curieux, lesquels, la plupart du temps, s'en vont avant la fin. Nous sommes loin de ce théâtre grec où, racontent les livres, trente mille spectateurs trouvaient place et que dominaient les mâts pavoisés prélevés par Périclès sur la flotte persane vaincue et démembrée.

Michel De Ghelderode travaille pour Marolles, disent certains. Lui-même, sur la page de garde de ses *Femmes au tombeau*, lui-même rappelle que cette pièce, qui rassemble les femmes du Christ, c'est-à-dire ses parentes, ses amies, ses miraculées, fut faite pour elles, pour les marionnettes. Mais la truculence scandée de l'étonnant auteur de *Hop Signor!* leur va fort mal. Elles, plutôt, le travaillent, le tracassent. Ghelderode, en effet, regorge de la nostalgie, qui le dévore, de ces idoles naïves. Mais trop de lycée, au départ, trop de dictionnaires menacent de détruire dans l'œuf toute espérance de jamais emballer vraiment la foule vierge. Il se veut Guignol mais il est Claudel. A travers son érudite virtuosité toute bourrée des rythmes, tics, paraphes et rubans du pouvoir personnel, la verve du peuple est censée patronner ses chefs-d'œuvre colorés que le peuple n'a jamais assez de jambes pour fuir. Les pièces de Ghelderode, Catherine Toth les pressa, comme des éponges, au-dessus des scènes parisiennes qui s'en trouvèrent inondées de nains criards, prophètes ressuscités, rois bâfreurs, princes décapités, les astrologues, les mégères, les prélats, dans des rafales de cloches, des ouragans de potences, des invasions de béquilles, cependant que les personnages s'appellent Videbolle, Nékrozotar, Baziliquet.

Le parler rustique de l'Île-de-France et des cantons voisins, tel que l'emploient les paysans de *Dom Juan*, est un bel exemple de sténographie sur le vif, reprise et arrangée par l'esprit d'un lettré. Mais, en France, de plus en plus, l'argot, imprimé, romancé, remplace le patois comme témoin du cœur primitif. Le jargon villageois, j'allions, je voulions, siau, viau, n'amuse personne. Quant à nos dialectes périphériques, de Dunkerque à Strasbourg, de Nice à Bastia, de Bayonne à Quimper, ils se séparent trop du français, tant du roy que du président, pour qu'il soit possible d'en tirer vraiment parti.

Un temps, l'accent marseillais, avec Raimu, Doumel et Fernandel, fit florès. Mais il ne s'agissait que d'un accent. En mettant cet accent dans le domaine public la ruée massive sur la C[^]te l'a dépossédé de ses attraits exotiques. Un provençal citadin édulcoré persiste à résonner dans les pastorales qu'on joue, à Marseille, pour la Noël. Mais le provençal a touché la gloire et la mort dans les splendides et mélancoliques poèmes où Mistral lui confiait le soin de dire, dans un registre résolument primitif, les beautés, grandeurs et puissances agricoles, sentimentales et magiciennes liées à la permanence morose du passé.

Or, tout picard qu'il soit, c'est Molière, et nul autre, qui, bel et bien, fit monter le provençal, ou, si l'on veut, le languedocien, négligeable nuance ! sur la scène, à Paris, jusque dans l'auguste présence du souverain fleurdelysé, champion autoritaire de l'idiome français monocéphale septentrional. *Monsieur de Pourceaugnac* nous régale, en effet, de trois pages en parler d'oc, non point limousin, comme le voudrait le livret, mais de Nîmes, de Montpellier, bord savoureux.

Non moins que les pastorales marseillaises et, en général, les œuvrettes de ce genre, ces trois pages frisent sans cesse le gallicisme. Avant Mistral, on était tout emprunté d'écrire un langage en quelque sorte hors la loi. Le plus commode était de le traiter comme un patois, au prix de ne jamais perdre de vue ce qu'il peut avoir d'analogue, similaire ou même identique au français pointu de Paris. Certaines éditions scolaires et monumentales donnent le provençal de *Pourceaugnac* avec d'impardonnables fautes, par exemple, « quittel » pour « quittet »,

comme s'il s'agissait de turc mamamouchique. Mais, dans l'ensemble, ce texte en oc est de bon aloi, respectueux des conjugaisons. 915

Dans tous ces portraits de Molière qu'on nous torche à coups d'encensoir nul ne s'avisa d'insister sur ce félibrige qui complète et fortifie le penchant sudiste évident du tapissier royal. Chez lui n'apparaît aucune trace ou nostalgie disons nordique. Il ne connaît Shakespeare ni Luther. Ce n'est qu'au prix d'une certaine acrobatie linguistique, mais elle me tente assez, qu'on pourrait dépister, dans le vocable *Tartuffe*, la silhouette phonétique du diable en 920 allemand, *der Teufel*. Il n'en demeure pas moins que *Tartuffe*, pour apte qu'il soit à refléter le satanisme universel, vient de l'italien *truffare*, duper, à travers un personnage défini de filou burlesque nommé tantôt Truffaldin, tantôt Truffarolo.

Boursault dit, de Molière : « C'est un bassin qui reçoit ses eaux d'ailleurs. »

Le bassin méditerranéen. 925

Ne comptent, pour lui, que la Grèce antique, dont il tire *Amphitryon*, et l'Italie, surtout l'Italie. Non seulement elle lui donna l'essentiel du bagou scénique mais des lambeaux entiers de sa langue, tels quels. Ne parlons pas des couplets en petit nègre italien du *Bourgeois Gentilhomme*, excellents de canaillerie. Mais le premier intermède du *Malade imaginaire* contient une chanson, que débite Polichinelle, en impeccable toscan académique... 930

« *Notte e di v'amo e v'adoro.*
Cerco un sì per mio ristoro ;
Ma se voi dite di nò,
Bell' ingrata, io morirò. »

Ein anderer Kerl vom Theater, unser Zeitgenosse Eduardo De Filippo, kann sich auf ein analoges Schicksal berufen, ähnlich dem von Poquelin oder Chaplin.

Selbst im Physischen erinnert er an sie. Die Augen sind traurig. Wie um das Fließen von Tränen in parallelen und vertikalen Linien zu gewährleisten, ist der Leib zwischen Wangenknochen und Kiefer ausgehöhlt. Mal da, mal nicht, je nach Rollenverlauf, ist der dünne und spärliche Schnurrbart im Naturell unecht. Vor zehn Jahren, er gibt uns ungezwungen mit *Napoli milionaria* dieses ebene Gesicht auf unsere Leinwand zurück – zaghaft, untröstlich. Aber wenn er das Leben will, wird er einen Vesuv die Wut und die Logik ausspucken lassen, den einen oder anderen zur Verzweiflung bringend. In seinem großen Auto, in Rom auf den Anstiegen des Janiculum, fahren wir auf der linken Seite eine steile Kurve gegen den benachbarten Blick. Wir haben mit extremer Genauigkeit ein Taxi überholt, mit dem wir beinahe zusammenstoßen. Der Taxifahrer stoppt, kommt auf uns zu. „Wenn man wendet, sagt er, streckt man den Arm hinaus.

- Ich habe einen Pfeil, sagt De Filippo.
- Wir schießen den Pfeil ab.
- Er fliegt nicht.
- Warum?
- Mechanischer Defekt.
- Die Nachteile sind auf seiner Seite.

– Was wollt ihr, dass ich mache? Der Pfeil fliegt nicht. Muss ich mich vielleicht für Experten umbringen? Was wollt ihr? OK! Der Pfeil fliegt nicht. Konsequenzen: die Familie in Trauer, der Schmerz, das Leiden, ein toter Mann. Alles wegen eines nicht fliegenden Pfeils.“ Verblüfft, hilflos fuhr der Taxifahrer vor ihm, dem großen Staatsschauspieler, den er erkennen konnte, fit seinen reinen Tod und die Bestattung darzustellen, die das krönte.

Das ist neapolitanische Mundart, in den gekünstelten Passagen mit klassischem Italienisch vermischt, wodurch De Filippo seine Komik entfaltet. Ihre geraffte Genauigkeit gibt die erbliche und triviale Redseligkeit des Volkes von Neapel wieder. Gut dass sie zunehmend von der modernen Welt umstellt und attackiert werden, sodass sie sich schlecht anpassen, die Mundart bleibt in Italien neben der offiziellen Landessprache erhalten. Man täuscht sie vor, wenn man sie schreibt, zu geläufigen Themen, Männern und Komplizen, nicht ohne irgendeinen, auf Kosten einer akademischen Hauptfigur implizierten Spott.

„Wer geht da?“, fragt Don Pedro, in *Le Sicilien*.

„Freund“, antwortet der Herumtreibende, an Don Pedro eine enorme Ohrfeige gebend. Das ist auch der Ton von De Filippo. Da Molière und er anfänglich von derselben Farce leben, derer sich auch Carlo Goldoni erfreut. Allemal senkt De Filippo in den Filmen, die er von nun an aus seinen Stücken herausholt, zum Beispiel der allerletzte, *Questi fantasmi*, die neapolitanische Mundart zugunsten des eigentlichen Italienisch.

Wenn wir eine These über das Beharren auf das alte Theater der Einfachheit in Europa aufstellen würden, müssten wir die Brüsseler Marionettenspiele vom Quartier des Marolles zitieren. Gekleidet wie unter dem Herzog von Albe, Gipürespitze, Brokat, Stickereien, Velours, sie stellen seit 350 Jahren Dramen mit Umhang und Schwert dar. Um bis zum Ende abgewickelt zu werden, bitten einige manchmal um Wochen. Der Direktor vom Spektakel ist an dem Tag *rechappeur* von Reifen. Den Abend zeigt er uns mit einem mageren Assistenten – klein wie ein Jockey – Bewegungen seiner schweren Statuen aus Holz, jede 30 Kilo. Die Männer messen 1 Meter 20, die Frauen 1 Meter. Schlecht versteckt in der Kulisse lesen der Direktor und seine Gehilfen die kalligraphischen Rollen in flämisch-wallonisch auf dem dicken Druckbogen von damals, als viele Kriege noch nicht erloschen waren.

Wir gelangen zu einem Saal durch eine bedeckte und gekrümmte Allee. In Paris war das

gleich am Croix Noire, als Molière dort spielte, nicht weit vom Hotel *de Sens*, auf die Wohnung der Ordensschwester der Abtei von Barbeau zuzugehen, zwischen der Seine und der zukünftigen Straße des Rathauses, heute unterer Hafen.

Ofen ein wenig kaputt, Holzbänke aus dem Speisesaal des Krankenhauses, ernüchterte Kassiererin, altes Stammpublikum, welche neugierig Touristen spicken, welche zumeist vor dem Ende gehen. Wir sind weit weg von diesem griechischen Theater, indem – erzählen die Bücher – 30.000 Zuschauende Platz fanden und die die beflaggten, einbehaltenen Mäste beherrschten, wie Perikles die besiegte und aufgeteilte, persische Flotte.

Michel De Ghelderode arbeitet in Marolles, sagen einige. Er selbst, auf der Wächterseite seiner *Femmes au tombeau*, er selbst ruft, dass dieses Stück, die Frauen von Christus versammelt, das heißt: seine Eltern, seine Freunde, seine Wunder, waren für sie gemacht, für die Marionetten. Aber die skandierte Urwüchsigkeit des erstaunlichen Autors von *Hop Signor!* wird sehr schlecht. Eher bearbeiteten, schikanierten sie ihn. Ghelderode schwimmt tatsächlich in der Sehnsucht zu diesen naiven Idolen, die ihn verschlingt. Aber anfänglich zu viel Grundschule, zu viel Wörterbücher bedrohen alle Hoffnung in einem ungeborenen Kind zu zerstören, niemals wirklich die unschuldige Menschenmenge zu küssen. Er wollte Guignol sein, aber er ist Claudel. Überall seine virtuose Erosion, randvoll mit Rhythmen, Ticks, Paragraphen und Bändern der persönlichen Macht, der Witz des Volkes ist gewollter Schutz seiner farbigen Meisterwerke, da das Volk niemals genug Beine hat um zu fliehen. Die Stücke von Ghelderode, Catherine Toth trieb sie wie Schwämme über Pariser Szenen voran, die sich überschwemmt finden von keifenden Zwergen, auferstandenen Propheten, fressende Könige, geköpfte Prinzen, die Astrologen, fiesen Frauen, Kirchenoberhäuptern, im Läuten der Glocken, Aufruhr von Trägern, Invasionen von Krücken, während sich die Figuren Videbolle, Nékrozotar, Baziliquet rufen.

Die rustikale Mundart der *Ile-de-France* und benachbarter Landkreise, wie die Bauern von *Dom Juan* arbeiteten, ist ein gutes Beispiel von Stenographie vor Ort, zurückgegeben und arrangiert durch die Kraft eines Briefes. Aber in Frankreich wird zunehmend der Jargon gedruckt, romantisiert, ersetzt die Mundart als Zeuge primitiven Herzens. Der städtische Jargon *j'allions, je voulions, siau, viau* amüsiert keine Person. Was unsere Dialekte vom Stadtrand betrifft, von Dunkerque bis Straßburg, von Nizza bis Bastia, von Bayonne bis Quimper, teilen sie sich viel mit dem Französisch, vom König bis zum Präsidenten, damit es möglich ist, irgendetwas daraus mitzunehmen.

Zu der Zeit blühte der Marseiller Akzent mit Raimu, Doumel und Fernandel. Aber er behauptete sich nicht als ein Akzent. Diesen Akzent in die Öffentlichkeit der wuchtigen Straßen an der Küste tragend, hat er sich von seinen exotischen Reizen enthoben. Ein provinzieller, entschärfter Städter besteht darauf in den Pastoralen zu ertönen, die man in Marseille zu Weihnachten spielt. Aber das Provenzalische hat das Heilige und den Tod in prächtigen und melancholischen Gedichten berührt, wo der Nordwestwind ihm die Sorgfalt anvertraut, in einem primitiven, entschlossenen *registre* die Schönheit großer und leistungsfähiger Landwirte zu beschreiben, sentimental und magisch gelegen an dem verdrießlichen Fortbestehen der Vergangenheit.

Nun, egal welcher Pikarde, es ist Molière und niemand anderes, der tatsächlich das Provinzialische aufzeigte oder – wenn man so will – des Languedoc, belanglose Feinheit ! auf der Bühne in Paris, bis in die Gegenwart verblümter Souveränität des Kaiser Augustus, autoritärer Meister der französischen, allein herrschenden, nördlichen Eigenart. *Monsieur de Pourceaugnac* erfreut uns tatsächlich damit drei Seiten Okzitanisch zu reden, gar nicht Limousin, wie er das Textbuch möchte, sondern von Nîmes, von Montpellier, köstliches Ufer.

Nicht weniger als die Marseiller Pastoralen und im Allgemeinen die kleinen Stücke von

diesem Genre, diese drei Seiten locken ohne das Gallizische abzulegen. Vor dem Nordwestwind hat man alles unternommen, um irgendeine Sprache in irgendeiner Art abseits vom Gesetz zu schreiben. Es war praktischer sie wie eine Mundart zu behandeln, zum Preis niemals das Sehvermögen zu verlieren, dass er analog dazu haben kann, vergleichbar oder sogar identisch mit dem pointierten Französisch aus Paris. Einige schulische und große Editionen stellen das Provenzalische von *Pouceaugnac* mit unverzeilichen Fehlern dar, zum Beispiel, *quittel* für *quittet*, als ob es sich um Türkisch handelt. Aber insgesamt ist dieser okzitansische Text in guter Qualität, respektable Konjugationen.

In all diesen Portraits von Molière, die uns ins Gesicht geworfen werden, gibt sich keiner die Mühe, auf diese *félibrige* zu bestehen, die die deutlich südliche Neigung des königlichen *tapissier* verstärkt. Bei ihm taucht keine, sagen wir nordische Spur oder Sehnsucht auf. Er kennt weder Shakespeare noch Luther. Das ist nicht der Preis für einige linguistische Akrobatentücke, aber sie versuchen genug, dass man in der Vokabel *Tartuffe* die phonetische Silhouette von *diable*, im Deutschen *der Teufel*, erkennen könnte. Es bleibt nichts weniger als *Tartuffe*, um fähig sein zu können den allgemeinverbindlichen Satanismus widerzuspiegeln, kommt vom Italienischen *truffare*, hinters Licht führen, durch eine Figur hindurch festgelegt als burlesker Gauner mal *Truffaldin*, mal *Truffarolo* genannt.

Boursault sagt über Molière: „Das ist ein Becken, der sein Wasser von woanders herholt.“

Dem mediterranen Becken.

Es zählt für ihn nur die griechische Antike, die er im *Amphitryon* zeigt und das Italien, oftmals das Italien. Es gab ihm nicht allein das Essentielle an szenischen Mundwerks, aber bestimmte, unveränderte Fetzen seiner Sprache. Wir sprechen nicht von den kleinen, zweideutigen Strophen in simplen Italienisch des *Bourgeois Gentilhomme*, hervorragende Derbheit. Aber das erste Zwischenspiel von *Malade imaginaire* besaß ein Volkslied, welches Polchinelle in tadelosem akademischen Toskanisch von sich gibt.

« *Notte e di v'amo e v'adoro.*
Cerco un sì per mio ristoro ;
Ma se voi dite di nô,
Bell' ingrata, io morirô. »

2.7. Les Contemporains

Molière, l'homme-théâtre, qui donc, finalement, de nos jours, chez nous, lui ressemble ? 935
Voyons du côté des noms connus, de ces noms qui désignent la pelote liée d'une œuvre et d'une vie.

Cocteau ? Multiple enchanteur, ange de bonté, monstre d'agilité, fécond dans tous les arts, divisé jusqu'à la brisure pas ses dons, fidèlement debout sur la brèche française, Jean Cocteau n'est que Jean Cocteau, c'est-à-dire beaucoup trop pour qu'on l'assimile à qui que ce soit. 940

Guitry ? Sacha Guitry, certes, joue ce qu'il écrit à moins qu'il écrive ce qu'il joue.

Ses comédies volontiers conjugales pétillent au niveau d'une capitale boulevardière dont l'âge d'or porte le timbre postal du Second Empire, où parler veut dire faire de l'esprit. Auteur de mots d'auteur à l'infatigable ruissellement, Sacha, qu'encombre ce pseudo prénom, n'offre avec Molière que l'inévitable lot d'apparences communes à deux carrières requises par les 945
mêmes professionnelles ardeurs. Sa plus sûre rencontre avec notre illustre tapissier je la discerne dans les spectaculaires et technicolores fêtes d'espace dont le cinéma veut qu'il soit l'entrepreneur, et qu'alimente et magnifie la visionnaire réminiscence des énormes divertissements épiques et musiciens où le plus brillant des Louis conviait à Versailles le metteur en scène de *Psyché* à participer selon ses moyens. 950

Sans ironie, le fournisseur de théâtre que je désignerais comme le plus loyal à ce « juge absolu, le public », c'est Jean de Létraz. Tandis que deux scènes le jouaient à Paris et que cinq tournées, pas une de moins, le promenaient en province et ailleurs, il mourut, voici peu de temps, à la fleur de l'âge, rejoignant ainsi le mythologique séjour où le bon goût reléguait cet opulent paria. 955

Son théâtre, en tant qu'édifice, porte le nom de Palais-Royal, tout comme celui de Molière inauguré avec *Dom Garcie de Navarre*, le 4 février 1661, qui ne tint que cinq jours, pour y jouer, dès lors, bien d'autres pièces, jusqu'à ce que mort s'ensuive. A l'angle Nord-Ouest du jardin public où nous vîmes le catafalque de Colette salué, de loin, derrière les gardes, par une étrange foule de revenants, artistes avec feutre, lavallière, pèlerine, vieux beaux guêtrés 960
devenus vraiment vieux, boíteuses fardées sur une canne caoutchoutée, le Palais-Royal de Létraz correspond, selon la diagonale, au Palais-Royal de Molière, à l'angle Sud-Est. Ce Palais-Royal de Molière, qui l'avait été de Richelieu, qui devait l'être de Lulli, brûla, le 6 avril 1763, à midi, sans tuer personne, fière apothéose pour un Opéra. Vous en évoquerez la mémoire, colonnes, dorures, les douze cents places de l'amphithéâtre, la machinerie de 965
Psyché, au-dessus des proues de galère sculptées, qui, dans le fond de la galerie des Proues, rappellent que l'incomparable Armand était surintendant naval. Le théâtre de Jean de Létraz comporte deux façades sur la rue de Beaujolais, brusquement coudée. Cocteau s'amusait à me faire faire en courant le tour du théâtre, que le regard traverse à l'aise de part en part à travers les portes vitrées. Il me mettait au défi, cher, cher Cocteau ! magistral galopin ! de trouver la 970
salle. Elle semble devoir être là, près du sol. En fait elle est en l'air, elle est en haut.

Ce lieu réputé si coquin, dont les quatre syllabes conservent l'écho des galantes foires orléanistes de jadis, filles et croupiers, j'en goûte les pénombres grenat, les peintures qui retracent le visage de bien des comiques enterrés, les poussières d'un passé visible, respirable, mélange volatil de Régence, de Directoire et de Terreur. Les marquis ne se collent plus sur la 975
scène, comme à l'époque où, dans *Momus*, la figurante qui jouait une ombre devait, au sortir du sépulcre, s'ouvrir entre eux un difficile passage, en criant : « Pardon ! Pardon ! », pour gagner l'emplacement de sa silencieuse apparition. Mais, tout comme, jadis, du moins espérons-le, pour *Le Bourgeois Gentilhomme* ou pour *Les Fourberies de Scapin*, une atmosphère homogène vibratile s'établit, à la faveur de *La Pucelle d'Auteuil* ou de *La Bêtise* 980

de Cambrai, entre les acteurs et les autres. Ceux-ci se reconnaissent dans ceux-là. Quand quelqu'un, sur la scène, lance une blague réussie, les gens, dans la salle, accusent une orgueilleuse effervescence, comme si la fusée, moralement, sortait de leur sein, et ils tournent de tous les côtés, pour applaudir leur propre communauté, des faces qu'écarquille l'hilarité.

985 Cueillis par la rondeur huilée de l'action, les fins museaux qui se hasardent là ne tardent pas à déchirer, pour un soir, en s'esclaffant, les privilèges de leur intellectuelle aristocratie. Au nombre des plaisirs que donne ce théâtre n'omettons pas de noter celui de n'y point buter dans l'éternelle série de têtes accoutumées où se reflète la vôtre, qui les reflète, têtes d'amateurs professionnels, de juges jugés par leur jugement, enchaînées entre elles au gré de leur

990 assiduité doctorale aux mêmes soirées.

Qu'on me comprenne ! Je n'entends pas me faire passer pour un brave cœur qui mettrait son idéal dans les quiproquos à même les canapés. Mais si l'on veut toucher Molière, il faut vers lui cheminer à même les surfaces, même grossières ou surprenantes, qui le rappellent en son opérante réalité. Que nous sert de lire, dans les manuels à sa gloire, qu'il doit beaucoup

995 aux bateleurs Bellerose, Gautier Garguille et Turlupin, alors que lesdits manuels seraient fort en peine de nous restituer, non seulement le déroulement physique de leur jeu, mais le degré de sa pression sur le public d'alors.

Le *Piccolo Teatro*, de Milan, nous a présenté, avec une extraordinaire bravoure, la comédie italienne, le docteur bolonais dont le tricorne et le crâne ne font qu'un dans une perspective

1000 soudée, l'aubergiste Brighella, le vrai Scapin, qui patauge dans son rhume, le vieillard vénitien au bec rapace et, joué par Marcello Moretti, Arlequin aux athlétiques cabrioles, masqué de cuir épais, sauteur prismatique vert, blanc, rouge, noir et or, brandissant son membre de bois venu de l'indistincte épaisseur des âges de l'humanité, proches et lointains. Ce que nous mesurons assez mal, c'est la précise efficacité de leurs mimiques rituelles, du temps de

1005 Molière, sur des gens pour qui ces stéréotypes étaient des fantoches définis dont on aime les jeux dans l'ensemble prévus. Or, tout Létraz roule, de même, sur un fond inamovible de types standard, l'industriel noceur, la bourgeoise pointue en humeur de gambade, montrant des lingerie qu'on ne voit nulle part, l'ingénue qui n'a pas sa langue dans sa poche et l'inévitable cornard. Mais leurs agissements nous sont tout à fait clairs. Par contre - ne le criions pas sur

1010 les toits - bien des utilités de l'ancien répertoire, les seigneurs travestis, les fiancées au couvent, les valets débrouillards et les duègnes marieuses nous contraignent à nous divertir de confiance à propos de ducats dont nous ignorons la juste valeur, d'intrigues matrimoniales dans lesquelles nous entrons mal, de préjugés sociaux qui ne sont plus de saison.

A moins que comique ne veuille pas dire comique, à savoir ce qui fait rire, et se borne à

1015 correspondre aux éléments d'une définition universitaire du comique, Molière ne l'est qu'assez peu. A s'en tenir, du moins, au texte de ses pièces. Non que son calvaire intime y perce de toute part. Mais parce que nous nous obstinons à les regarder sans l'obligatoire accompagnement du dispositif scénique qui les affirmait dans leur cocasse vertu. Tartuffe se cachant autant dire sous les jupes de la femme qu'il convoite, alors que survient le mari,

1020 prouve une libre vigueur drolatique que la violence de cet échantillon laisse supposer plus importante que les préoccupations moralisantes, voire théologiques, que certains attribuent à Molière, et que lui-même s'attribue. Il n'est pas indispensable d'être Bossuet, ni même Bourdaloue, pour constater que Molière n'accuse à nul endroit le sentiment d'avoir vu, dans la religion, autre chose qu'une matière à drôleries. Dans la religion, dans la littérature, dans la

1025 science, dans la médecine. Et dans l'amour.

3. Jeu sur les noms

Les deux plus français de nos écrivains, Voltaire et Molière, aboutissent, en gros, l'un et l'autre, à façonner, préciser, recommander un bipède sceptique, méfiant, à la fois translucide et matériel, qui serait parvenu, dans notre pays, à son définitif et suprême palier de sagesse douée pour la plaisanterie.

Pour Voltaire, on prétend que son pseudonyme est l'anagramme de son nom, Arouet, 1030 augmentée des initiales l et j, ou, si l'on veut bien, i, qui signifieraient « le jeune ». U, par ailleurs égalant v, comme dans l'alphabet romain. En tout cas, l'on sent, dans Voltaire, Arouet, comme sous l'épiderme l'os. Avec une ampleur lyrique, subversive, électrisée, Voltaire développe Arouet, sec ricanement ablatif où il y a de la roue aussi.

Molière répond à merveille à ce qu'on attend d'un nom de guerre, à savoir qu'il prenne, 1035 carrément, congé du nom de famille, en l'espèce Poquelin, dont il gardera, toutefois, l'écho psychologique, comme en témoignent ici la première syllabe en o ainsi qu'une certaine similitude des proportions respectives. A Saint-Eustache, sur le registre des baptêmes, le 15 janvier 1622, le futur Arnolphe fut marqué « Pouquelin ». Bonaparte et Littré n'avaient pas encore fiché, l'un les noms propres, l'autre les autres. En chrétienté, tout comme dans les 1040 diverses maisons d'Abraham, le prénom était le vrai nom, le seul, et ce que nous nommons « nom » rien qu'un sobriquet.

De censeur de collège en lieutenant civil, au gré de plumes d'oie griffonnant « comme ça se prononce », Poquelin passe tour à tour par Pouquelin, Pocquelin, Pocguelin, Poclain et Poclin, 1045 avant de se trouver. (Poquelin, en picard, peu câlin, mal enclin.)

Chez ces tapissiers, si le nom remuait sans cesse, le prénom des hommes ne bougeait pas. Ainsi, sous d'autres cieux, tous, dans un clan, sont Mohammed. Le nouveau venu fut baptisé Jean, comme ses frères, comme son père, comme le père de son père, comme le bisaïeul. A Jean, pour lui, quand même, on ajouta Baptiste, audacieuse fantaisie. Jean-Baptiste Poquelin 1050 devient Molière, noir sur blanc, lorsqu'il signe ainsi, le 28 juin 1644, comme directeur de *L'Illustre Théâtre*, par-devant notaire, l'engagement de l'acteur Mallet. Se gâte, ainsi, l'hypothèse qu'il ait choisi Molière dans son voyage au Languedoc où se trouve, non loin d'Alès, sur la Cèze, un gros bourg ainsi nommé, l'un des quarante-huit Molière, la Molière ou Molières de la France géographique, au sud de la Loire pour la plupart. Molière, dans la 1055 vieille langue, voulait dire carrière, fondrière.

Et, aussi, femme mariée. Du latin « mulier ». L'italien conserve « moglié », l'espagnol « 1060 mujer ». Les formes issues de « mulier » traînèrent quelque temps, chez nous, dans les codes, dans le parler. « Donès moi vostre fille à molière » était une formule de demande en mariage. « Sa mouillière, femme très spécieuse... » écrit le chroniqueur Fossetier, l'an 1419. Que le futur tracassé d'Armande se soit étiqueté Lafemme, Lépouse, en version archaïque, nous 1060 avons là une de ces concordances, trop complaisantes pour être honnêtes, qui font de l'étymologie une drogue pleine de dangers.

N'importe quel dictionnaire nous montre Molière entre deux homonymes. L'un, approximatif, l'abbé de Molières, naquit à Tarascon quatre ans après la mort du nôtre. Professeur de philosophie au Collège de France, il fit plusieurs volumes pour démontrer que 1065 la physique ne dépend d'autres lois que de la mécanique. Ses globules fluides, élastiques, dilatables et contractables, renfermant une infinitésimale partie de matière solide et répartis en formations giratoires, composent en lui l'échantillon achevé de ces « écrivains » à la plume ferme et habile qui ne voient, dans le langage écrit, qu'un procédé commode pour exprimer leur pensée sur des questions scientifiques réservées à ceux qui peuvent les suivre. Parmi les 1070 écrivains reconnus, Goethe est le seul qui tenta vraiment d'entrer dans cette chaste catégorie.

Le transport inverse est plus fréquent.

François de Molière, par contre, précède le poète comique avec une telle exactitude qu'il trépassa, comme pour une métempsychose théosophique, l'année où vient au monde
1075 l'inoubliable Jean-Baptiste. S'il écrit, lui, c'est, en principe, comme tout écrivain, pour la terre entière. On a, de lui, deux romans, *La Semaine amoureuse* et *Le Mépris de la Cour*, des vers et une tragédie, *Polixène*, homérique prénom que nous retrouverons, dans *Les Précieuses*, quand la fille, non pas de Priam mais de Gorgibus, se l'octroie comme plus seyant que celui qu'elle a, Madelon.

1080 François de Molière avait pour femme une femme de lettres, Anne, née Picardet, qui publia des *Odes spirituelles* (Lyon, 1623). Fort de diverses archives et biographies du théâtre en France, Voltaire dit de lui qu'il fut comédien. Ce point irrite Taschereau qui, voici déjà plus de cent ans, avec une admirable ferveur intransigeante et fanatique, institua, dans sa forme moderne, le culte de Molière. C'est Taschereau qui, donnant le branle à ces livres de classe
1085 que nous avons tous épelés, se régale sauvagement de ce que le pauvre Cotin, qui avait eu l'impardonnable idée de traiter Molière et Boileau de fricoteurs, ait été, pour l'éternité, damné sous le nom de Trissotin, de ce qu'en tant que Cotin il tombait dans l'effroyable néant qu'encourent les blasphémateurs.

Mais il est un Molière encore, chatouilleur.

1090 Celui-là, de la naissance à la mort, sa carrière terrestre accompagne celle du grand Molière de l'Odéon et du bachot.

Louis Molière vit sur les planches, lui aussi. Sa fille s'appelle Marie-Blanche. Elle entre dans la chronique en dansant, tirant son père par la main. On parle d'elle d'abord, à propos d'un ballet, *Le Triomphe de la Beauté*. Dans un autre ballet, *Le Dérèglement des Passions*,
1095 Louis Molière à son tour est cité.

Désormais, chorégraphe, ballerine, régisseur, musicien, comédien, il se multiplie. Il a tous les talents, sauf de n'en avoir qu'un. Ce Molière écrit, avec succès. Le 6 septembre 1656, devant la reine Christine de Suède, il monte, dans tous ses éléments, texte compris, une pièce qui fait dire à Sévigné : « Molière s'est surpassé lui-même, tant par lesdits beaux vers que par
1100 les merveilleux airs de ballet, lequel fut accompagné d'une symphonie toute divine, que par la politesse et la justesse de la danse, faisant admirer à tout le monde ce qui rassemble en une seule personne un poète galant, un savant musicien et un excellent danseur. » Il joue du luth, bel et bien, non pas à la façon des versificateurs, crédules mystificateurs pour qui le luth n'est pas un instrument de musique au manche long, à sillet, sans éclisses, mais un organe
1105 allégorique, translucide, qu'à ce qu'ils disent leur muse tient à les voir prendre.

Au printemps 1664, Louis XIV., organisant à Versailles *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, posait sa candidature à la responsabilité globale des œuvres d'art qui s'accompliraient sous son règne. Ces plaisirs, Molière, celui de *L'Ecole des femmes*, y figurait, faisant Pan sur un char avec Madeleine Béjart en Diane, puis dans *La Princesse d'Elide*, indiquée, sur le programme,
1110 sans attribution de paternité, de telle sorte que certains la crurent de Louis Molière, lequel était aussi de la fête comme violon et comme acteur.

Dans le temps que se meurt Madeleine Béjart, *Le Mercure galant* (numéro du 8 janvier 1672) applaudit, en toutes lettres, ce « fameux Molière », pour ce qu'il a fait les airs du
1115 *Mariage de Bacchus et d'Ariane*. Il s'agit encore de Louis, père de Marie-Blanche, mariée, alors, depuis huit ans, à Léonard Itier, musicien du roi et collègue, donc, du papa.

L'Illustre Théâtre, devenu Palais-Royal, comptait, parmi ses familiers, un vrai gentilhomme, Esprit de Mornon, comte de Modène, auteur, en trois tomes, d'une bonne *Histoire des Révolutions de la ville et du royaume de Naples*. Donc, un « écrivain » lui aussi. Il nous permettra de nous amuser de l'analogie visuelle entre Modène et Molière, que,

jambage pour jambage, on superpose presque. 1120

Ce Modène, donc, l'un des premiers amants de Madeleine Béjart, avait eu, d'elle, une fille, Françoise. Il la reconnut, bien qu'il fût, dans toutes les règles, l'époux de Marguerite de la Baume de Suze, aristocratie avignonnaise.

Comme si la vie sentimentale de ce diplomate érudit avait à doubler dans ses grandes lignes celle de notre grand comédien national, le comte de Modène, devenu veuf à l'âge de cinquante-huit ans, se « renmoliéra », comme on disait sous les anciennes dynasties. Prit femme de nouveau, si l'on préfère. Il épousa, non pas Françoise à proprement parler, mais l'une des plus jeunes actrices de chez Molière, Madelon, âgée de dix-sept ans. Elle était la fille, celle-là, d'une comédienne de la troupe, Marie de l'Hermitte-Vauselle, que l'ardent Modène avait eue pour maîtresse, elle aussi, dix-sept ans auparavant. 1125 1130

Mais un confirmatur pour ainsi dire arithmétique de Molière comme vocable concernant un être unique, défini par une gloire sans comparaison, hors de tout tâtonnement d'orthographe, nous le rencontrons sous la plume de contemporains à lui, qu'il agaçait. Dans des pamphlets ils l'appelaient Elomire. Les sept lettres de Molière s'y retrouvent, sans pluriel ni particule. Elmire surgit à la rime, avec, derrière elle, Tartuffe. Grâce à ses ennemis, comme les nomment ses amis, Molière a profité de cette publicité railleuse que dispense aujourd'hui *Le Canard enchaîné*. 1135

« Où voulez-vous en venir, finalement ? A quoi riment ces couples équivoques et ces noms encombrants que vous éveillez, que vous ramassez trop près d'un homme que nous ne pouvons tous qu'aimer ? » 1140

Si je veux en venir quelque part c'est à la difficulté qu'éprouvera l'histoire opérante, et qu'il vécu, lui, dans sa lutte et dans sa besogne, à le désempêtrer de noms et de destins sur lesquels s'était dispersée une partie de l'énergie créatrice universelle réservée à élaborer Molière. Je ne blâme pas professeurs et préfaciers d'avoir, à la suite des apôtres La Grange et Grimarest et du saint Paul du moliérisme, Taschereau, fait de lui, dans son œuvre et dans sa vie, une idole sévère, une statue fermée. Constant, homogène, le ton de tant de très estimables dévots, dès qu'il s'agit de Molière adopte la caractéristique emphase des textes pour la propagation de la foi, où le ravissement implique, à tout hasard, dans son perpétuel essor, une volée de bois vert, ou même sec, à l'adresse des hérétiques, si jamais il s'en déclarait. 1145

Que ce moqueur professionnel ait stérilisé, chez ses fidèles, tout soupçon libertin, pour parler comme Orgon, il est regrettable qu'il ne soit plus là pour en tirer une comédie musicale. On y verrait, entre autres, ces anticléricaux désarmants, de nouveau sur la brèche à la mort de Colette, qui reprochent avec emportement à l'archevêque d'avoir plus ou moins privé le corps de Molière de ces oremus dont ils proclament qu'ils font fi. Ne manqueraient pas ces monomanes qui voient dans Molière le Masque de Fer ou le véritable inspirateur du code Napoléon, sans compter celui qui s'obstine à démontrer qu'il n'était que l'homme de paille de Corneille. 1150 1155

Le gars Molière, dans ce qu'il a, comme ils disent, d'humain, de direct, ne sera pas fâché, je crois, quel que soit l'au-delà d'où peut-être il nous guette, que quelqu'un, à Paris, s'occupe enfin de lui avec la cordiale irrévérence de la véritable amitié. 1160

4. L'homme des machines / Der Maschinenmensch

1165 Dans les âges historiques dont nous restons solidaires la parole, fixée par l'écriture, est la forme d'expression publique de tous les météores mystiques et docteurs religieux. Nul prophète ne s'est encore manifesté par le strict truchement d'une trouvaille industrielle ou d'une formule mathématique. La sensibilité du penser traditionnel, administrée et entretenue par les hommes de lettres, Pierre Loti, Georges Duhamel, impute, charité bien ordonnée, la part satanique et mauvaise du génie de l'homme à ce qui se rapporte à la science, soit abstraite, soit appliquée, tandis que l'autre part, la bonne, serait représentée par la littérature.

Cette querelle des anciens et des modernes faisait feu des quatre fers du temps de Molière. Sur le plan universitaire elle n'est toujours pas liquidée.

In den historischen Zeitaltern bleiben wir der Sprache solidarisch, auf die Schrift fixiert, ist sie politische Ausdrucksform all der mystischen Meteoren und religiösen Doktoren. Bedeutungsloser Prophet hat sich nur noch zu dem strengen, industriellen Zufallsfund oder einer mathematischen Formel geäußert. Die Sensibilität des traditionellen Denkens verbucht, durch die Schriftsteller Pierre Loti, Georges Duhamel verwaltet und gepflegt, gut geordnete Wohltätigkeit, der satanische Anteil und das minderwertige Menschengenie auf welchen sich die Wissenschaft bezieht, abstrakt seiend, fleißig seiend, hingegen der andere Teil, der Gute, wird von der Literatur dargestellt.

Dieser Streit von Altem und Modernem machte Feuer aus vier Eisenstücken aus der Zeit von Molière. Im akademischen Plan ist es nicht immer aufgelöst.

4.1. Poésie et science

L'ancienneté, c'est-à-dire la poésie, se rattache et se confond à l'éternité, mesure de Dieu, lequel s'explique par le verbe. A toute écriture qui se recommandât de lui, le verbe accorde le privilège de n'avoir d'autres limites à respecter que celles de sa propre étendue. L'ouvrage scientifique, par contre, doit, pratiquement, résoudre un problème donné. De problème à résoudre en problème résolu se hâtent savants et calculateurs. Au regard de la poésie, tortue à jamais arrivée avant d'être partie, ils ne sont que des lièvres effrénés. 1170 1175

A l'ingéniosité qu'ils déploient pour se transporter, toujours plus vite, vers un terme qu'ils ignorent profondément, mais qu'ils ont la vague espérance de voir un jour se révéler comme l'inévitable total d'une cascade enfin complète de théorèmes, radiateurs, ouvre-boîtes automatiques et tridents supersoniques, la poésie oppose son immobilité, prétendant qu'elle coïncide avec la suprême omnipotence se délectant dans son énigme comblée. 1180

Les soldats du progrès n'arrêtent pas d'enrichir leurs catalogues d'engins nouveaux. De leur côté, les poètes se bornent à rabâcher leurs émois séculaires à partir de données invertébrées, l'amour, la mort, au moyen de listes de mots arrêtées au stade de l'amphore et de la caravelle.

A vrai dire, la trajectoire de la science en sa démarche efficace accélérée n'est pas rigoureusement proportionnelle au carré du temps. L'histoire des mœurs et des techniques fait des siennes sous l'histoire historique et politique. Elle fourmille de témoignages relatifs à l'obligatoire antériorité de l'Amérique par rapport à ceux qui s'imaginent la découvrir. Il ne s'agit pas seulement de l'Amérique territoriale, où les archéologues déterrent, de plus en plus, des armes et des monnaies scandinaves d'avant Colomb, si bien que la civilisation précolombienne finira par être la suédoise et, de fil en aiguille, l'anglaise, mais de ces diverses Amériques mécaniques, chimiques et astronomiques qui se mirent à surgir, voici quatre cents ans, au couchant de la scolastique, du côté de ce monde sans les hommes que Dante crut voir. 1185 1190

Disraéli, non point Benjamin, le ministre, mais Isaac, le polygraphe, démontre que l'imprimerie fut connue des Romains, ce qui, d'ailleurs, va de soi. Horace et Virgile se vendant, se lisant et se répétant par le moyen de manuscrits copiés mot à mot où d'incompréhensibles tablettes de cire laissent rêveurs. On admire, à ce propos, que Victor Duruy, l'introducteur des filles au lycée, ait pu rédiger sa gigantesque et valeureuse histoire romaine sans, nulle part, s'interroger sur l'univers matériel et le stade industriel de ces gens dont il emplissait des tomes. 1195

L'appareil photographique moderne est décrit, dès 1760, par Tiphaigne de la Roche. La première épreuve photographique avait été obtenue bien avant par le moyen de plaques enduites de chlorure d'argent, que la vieille chimie appelle argent corné, qu'un certain Fabricius soumettait à l'action de la lumière dans la chambre noire de son contemporain Porta. Le différend opposant Soubeiran, de Paris, et Simpson, de Londres, quant à savoir qui des deux avait reconnu le premier les propriétés anesthésiques de l'éther, successeur triomphal du julep soporatif et somnifère du *Malade imaginaire*, fut si bien ridiculisé par la lecture que le professeur Stanislas Julien fit, à l'Académie des Sciences, le 12 février 1849, d'un passage du Konkinitong, codex de la pharmacopée chinoise, de quoi il apparaissait que l'éther anesthésique faisait merveille à l'époque de Weï, deux siècles après le Christ, sous le nom de « mayo », que la paternité de l'invention revint, pour finir, au dentiste Jackson, de Plymouth (États-Unis). Ce Jackson devait avoir, par la suite, avec le peintre Samuel Morse, à propos du télégraphe électrique, un procès du même genre que celui de Simpson et Soubeiran. Toujours en l'air depuis ce Volta, premier du nom, foudroyé par une décharge sous le règne lointain de Numa Pompilius, lorsque Dieu s'appelait Jupiter Elector, l'électricité, longtemps, se dissimula sous la résine allégorique jusqu'à ce qu'elle éclate, enfin, dans les cabinets de physique du 1200 1205 1210 1215

siècle des lumières, qui s'achevait. La fameuse expérience de Branly, sans fil, eut lieu, bel et bien, en 1796 par les soins du physicien Lomont, à ne pas confondre avec le grammairien Lhomond, cinquante ans avant la naissance de Branly, lequel, d'ailleurs, se montrait attristé par le tam-tam illégitime qu'il provoquait.

1220 Moins discrète, ou moins subtile, la force motrice de la vapeur n'était employée, sous Louis XIV, qu'aux divertissements. De même, maintenant, le cinéma. Celui-ci ne se produit, en effet, que pour distraire, pour amuser. Jusque dans les applications utilitaires, quand il s'agit, par exemple, d'examiner le film d'une course de chevaux pour établir le classement exact, une magie spectaculaire invincible se dégage du cinéma, solidaire du jouet de foire qu'il fut.

1225 La preuve, certes, fait défaut, que la rocaille arborescente où se tenaient Molière et Madeleine Béjart, lors de fêtes de Versailles, marchait à la vapeur, sauf qu'elle marchait, précisément, qu'elle se déplaçait, semblant même tenir en l'air sans appui, ce qui s'expliquerait mieux par l'ingénieur Vigarani que par l'hypnotisme.

Des compilateurs passionnés ont relevé, avec le passage afférent, les diverses formes grammaticales dont se sert Molière, non moins que la fréquence de leur emploi, et, par exemple, combien de fois l'adjectif démonstratif figure devant des noms que déterminent, soit des propositions relatives ou conjonctives, soit des propositions infinitives s'y rattachant par la particule « de ». Tous les mots dont il usa furent comptés et groupés, chacun, toujours, avec un lambeau de texte arraché avec lui. Piquant au hasard, nous constatons que « congé »
1230 revient onze fois, « cœur », le record, cent soixante fois, dont six fois au sens propre, « ciel », soixante-deux fois, « regard » et « regarder » soixante-sept fois, « galanterie » cinquante-sept fois, « mari, mariage, marier » cinquante-trois fois seulement. « Vapeur » apparaît neuf fois, sans le moindre angle industriel et mécanique, en dépit de la machine volante et des baleines automobiles de Versailles.

1240 A l'origine de la vapeur au théâtre brille et s'impose le nom de Héron, d'Alexandrie, antique organisateur de l'analyse géométrique. Deux siècles avant le Christ il avait, de toutes pièces, construit une apothéose d'automates à air comprimé, *Le Triomphe de Bacchus*, qui déroulait ses péripéties, escortées d'une musique également automatique, à même un Théâtre lui-même mobile, caisson cubique tournant sur la scène pour s'offrir sous ses diverses faces à la vue du
1245 public.

Héron, traduit, est dans les grandes bibliothèques, ainsi que le plan coté de ses dispositifs, tuyaux, leviers, rouleaux, pivots, arbres à cames, galets.

Mais on peut, pour automates, prendre des hommes. Héron monte la *Légende de Nauplius*, cinq actes, trois changements, avec des acteurs vivants.

1250 Douze charpentiers réparent les navires grecs qui reviennent de Troie et que la tempête avait malmenés, premier acte. Les navires reprennent la mer, deuxième acte. Troisième acte, la houle, l'horizon, les dauphins. Alors, quatrième acte, paraît Nauplius, adversaire troyen, un fanal à la main. Avec l'accord d'Athéna, laquelle nourrit à l'encontre de son propre peuple les ressentiments ordinaires de la divinité protectrice, Nauplius attire les navires sur les rochers.

1255 Cinquième acte, naufrage. Ajax, foudroyé, disparaît.

L'espace scénique était tendu d'écrans où le décor était peint, de même que certains personnages, sauf ceux de leurs membres qui devaient bouger et qui bougeaient, par l'immédiate vertu d'une roue à rochet chevillée sur le bâti qui doublait les écrans. Elle était mise en route à l'aide d'un câble passant sur une poulie, sans qu'il soit nécessaire d'imaginer
1260 d'autre moteur, pour ce câble, que le bras des machinistes. Par contre, l'allumage du fanal de Nauplius dépendait d'une « pigne », petite masse conique métallique dont les traducteurs de Héron, tant l'Italien Bernardino Baldi (1589), curé de Guastalla, près de Venise, que le Français Melchisedech Thevenot (1670) déclarent ignorer comment elle fonctionnait, ce qui

donne envie de leur suggérer de ne plus dire pigne, mais pile électrique.

Divers procédés du théâtre grec se sont perdus. Des bâtis en bois léger figuraient, le cas 1265
échéant, les temples et les palais. Faut-il rendre visible une rencontre censée se dérouler dans
un de ces édifices ? Les personnages en jeu sont véhiculés jusque sur le proscenium, en gros
plan, par un tremplin roulant qui, les répliques prononcées, les ramène au praticable, qu'en
principe ils n'ont pas quitté. Toute une comédie d'Aristophane, *Les Acharniens*, tire parti de ce
charroi. 1270

Quand des êtres surnaturels apparaissaient, au théâtre, en Grèce, en Sicile, en Egypte,
c'était sur un balcon spécial. Ils s'y rendaient en volant.

Ici se place la colombe d'Archytas, de Tarente, chef d'État, ami de Platon, fameux pour
avoir voulu rendre gracieuse la géométrie. Celle colombe, montgolfière à air chaud,
enchantait l'antiquité, qui l'appelait « *méchané* », la machine par excellence. Elle fut du 1275
Prométhée d'Eschyle, de 466 à 450. Elle servit *La Paix*, d'Aristophane. Elle s'éleva dans les
airs pour toutes les tragédies d'Euripide. Tout au long des âges, la dramaturgie, y compris la
médiévale, pleine d'ascensions et d'atterrissages, connut le dieu de la machine, deus ex
machina, le potentat surnaturel qui conclut, qui résout. Il reparait, dans Molière, non
seulement sous les espèces du monarque évoqué pour que *Tartuffe* finisse bien, et pour qu'il 1280
finisse tout court, mais quand Molière, au Palais-Royal, met carrément Jupiter sur un aigle,
dans *Amphitryon*, et cet aigle dans une nuée.

Elle était en bois.

Camouflés par des lattes figurant des gerbes d'éclairs, des filins la soutenaient. Ils
s'enroulaient sur un tambour, deux cylindres de diamètre différent, lui-même solidaire d'une 1285
des poutres établies, pour les voleries, au-dessus de la scène. A ce tambour s'enroulait, en sens
inverse, un filin – au théâtre on dit un fil – muni d'un contrepoids. Debout sur un échafaudage
volant, hors la vue du public, deux machinistes tiraient ou larguaient le fil de commande qui
mettait en branle le tambour et assurait la montée en chandelle de la nuée, ou sa descente à
pic. 1290

Sur les douze machinistes d'*Amphitryon*, deux avaient servi dans la marine, ou le
prétendaient, encouragés, dans ce cas, par les ancres et les proues sculptées sur les murs du
Théâtre, dehors, et que deux incendies n'ont pas touchées.

Molière s'était installé, au Palais-Royal, avec sa compagnie, en 1660. Là, richelieu avait
fait jouer sa *Mirame*, devant quatorze cents personnes. C'était une grande salle, en vérité. 1295

Molière arrivait du Petit-Bourbon. Il y jouait depuis le 3 novembre 1658. On s'était mis,
tout d'un coup, à démolir ce théâtre, afin d'agrandir le Louvre contre lequel il était bâti, rue
des Poulies, aujourd'hui envolée, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois. Le Petit-Bourbon
comportait un équipement scénique complet, mais vieillot. Mazarin, dès 1645, y avait fait
représenter un opéra pirandellien, *La Fausse folle*. Les décors étaient de Torelli. Molière, du 1300
Petit-Bourbon, ne put rien emporter. Fort de son titre, légèrement mamamouchique,
d'intendant des machines et des plaisirs du roi, Vigarani, celui des baleines de Versailles, avait,
en effet, déménagé tout le matériel vers la salle des Machines, justement, aux Tuileries.

C'est dans cette dernière salle, dont le nom évoque les futures expositions industrielles,
que, le 11 janvier 1671, Molière donne à son roi une fête, dont il est l'auteur général. L'esprit 1305
de l'île enchantée y refléurit avec une grâce complexe, aiguë, qui se condense pour produire
un instant non pareil. L'âme de l'invité n'a plus qu'à frissonner d'amour, et de quelque détresse
au contact des joies sublimes que lui dispense la poésie, servie par la musique et les invisibles
fameuses machines, mais que, finie la comédie, balaira la vie.

Quelle fête ? *Psyché*.

1310

4.2. Psyché

Le fantastique génie italien de la scénographie, dans les années seize cent et même dix-sept cent, prolonge, sur les Théâtres, dans Bologne, Venise, Florence, Milan, Paris, sans désenchanter, la fougue créatrice de Michel-Ange et Léonard de Vinci.

Torelli, Vigarani, les Bibiena sont des géants du trompe-l'œil, mais d'un trompe-l'œil qui
1315 prend sans cesse plus d'altitude et de pénétrable profondeur. Prophètes de la perspective, aérostiers du triomphe allégorique, illusionnistes géomètres, ils font surgir, sur les plateaux truqués, des villes complètes, avec leurs jardins et leurs forteresses, leurs escaliers de marbre, leurs darses pleines de vaisseaux, des légions d'arcs et de chapiteaux, toute une structure architecturale dont l'unité de timbre exprime la magnificence d'une dans glaciale perfection,
1320 celle d'un paradis de marbre où les humains n'auraient accès, par les yeux, que dans les temples de la musique et de la comédie. Mais, de ce monde architectural grandiose et fictif, la poussée intrinsèque était si forte qu'il finit par s'incarner dans la réalité de la pierre, sous les auspices de la religion, invinciblement liée au mystère théâtral. A Rome, dans la surnaturelle colonnade du Bernin. A Paris, dans le lyrisme baroque de l'église Saint-Sulpice bâtie par
1325 l'illustre maquettiste d'opéra Giovanni Servandoni. A l'intérieur de cette montagne carrée de balustrades corinthiennes, Pigalle, dont le nom est perpétué par une place qui s'endort tard et par un rue un peu chaude à l'un de ses bouts, Pigalle sculpta des rochers, avec leurs crabes et leurs algues, supportant en guise de bénitiers d'énormes coquillages offerts, jadis, par la République de Venise. Ainsi, dans la vaste et sereine lumière de cette nef dédiée au culte de
1330 la raison esthétique, cette rocaïlle marine atteste à merveille le style théâtral, obsédé de grottes et de vagues, qu'on appela baroque, c'est-à-dire perruque.

Tout au long de *Psyché* le rideau ne tomba pas une fois. Par des raccourcis fulgurants la régie italienne s'efforçait, supprimant les intervalles et les distances, de conférer à la démarche scénique l'irrésistible enchaînement spontané des phénomènes naturels.

1335 Vénus, dans le prologue de *Psyché*, descend du ciel, on le sait. L'accompagnent le jeune amour son fils, ainsi que deux grâces, Aégiale et Phaëne. L'amour enfant était joué par le petit La Thorillière, onze ans.

Pour ces quatre personnes Molière n'avait rien à craindre d'un câble qui sauterait hors de la gorge du tambour. Environnée de nuages de toiles et de lattes qui dissimulaient l'attirail, leur
1340 nacelle, en effet, tenait, par des crampons de fer, à une traverse reliée à deux poutres horizontales disposée le long des parois de côté de la cage de scène. Les poutres glissaient à même des galets en fer, formés de deux cônes opposés par la pointe et fixés, en roue libre, au sommet de bâtis verticaux dont les montants, par le poids des poutres, s'enfonçaient, au-dessous du plateau, dans des gaines de bois, corsetées de fer. Les machinistes les appelaient
1345 des « cassettes ». Mais Harpagon n'avait rien à voir là-dedans.

Un câble était accroché au pied de chaque montant. Il passait sur une poulie. Tirant, sur ce câble, à l'aide d'un treuil, les machinistes, toujours au coup de sifflet, soulevaient le bâti, qui soulevait les poutres.

Résultats, Vénus, les grâces et l'enfant accouraient, du vapoureux lointain, très vite,
1350 plongeaient, remontaient, reculaient, s'immobilisaient, descendaient, sans que l'on découvrit par quel artifice le groupe nageait ainsi dans les airs.

Encadrant le cube brillant de la scène, des guirlandes de muscles d'hommes au travail allaient du grillage de poutres du sommet aux ténébreuses contrées sous le plancher fait de panneaux juxtaposés articulés. Les châssis sifflaient dans les cornières, les leviers décrivaient
1355 leur quart de cercle, les trappillons s'ouvraient, les rouleaux de toile peinte se déchargeaient de bas en haut, les filins serpentaient, les tambours grondaient, les treuils grinçaient.

Montaient et descendaient les contrepoids de fonte, serviteurs d'une fourmillante horloge d'hommes et de choses aussi ponctuelle que précipitée.

En six secondes, pas une de plus, sitôt le prologue achevé, surgissait toute une ville de temples et de palais. Plus tard, de nouveau l'affaire de quelques secondes, cette ville éclatait, 1360
cédant la place à une rocaille lugubre sous un ciel d'un coloris modifié. C'est là que Psyché doit être exposée, son père ayant reçu des dieux l'ordre de l'abandonner dans un lieu sauvage où elle doit attendre un monstre qui ne fera d'elle qu'une bouchée. Plus tard encore, dans le même laps fulgurant, la rocaille fondait, comme on dit en machinerie, les colonnes du palais de l'amour poussaient, plus vite qu'à vue d'œil, « enrichies de figures d'or ». Assistés par des 1365
fées, des forgerons cyclopéens entraient en scène en dansant. En même temps ils martelaient des vases d'argent, bruitage scandé.

Zéphire arrivait en coup de vent.

Molière jouait Zéphire, le Messenger. Comme, dans *La Princesse d'Elide*, il avait joué *Moron*, il plaisait. Mais il ne connut pas la périlleuse joie de voler. Un acteur muet, vêtu 1370
comme lui et grisé à sa ressemblance, le doublait. Suspendu, par la sangle, à l'appareil mobile que deux roulettes à gorge conduisent le long d'une barre entre deux poteaux de soutien, il ondulait dans l'atmosphère, son mantelet rebroussé par la vitesse. Un machiniste attentif raidit ou modère le fil de commande, jusqu'à ce qu'il mollisse tout à fait. Ce sur quoi l'acteur, ricochant sur le sol trois ou quatre fois de l'extrémité de l'escarpin, s'engouffrait dans 1375
la coulisse d'où débouchait en scène, aussitôt, le pied vif mais le mantelet plus sage, Molière. Ensuite, dans un déclic, le palais, monumental paravent prestidigitateur, changeait de plis. Les nouveaux feuillets révélaient les merveilles d'un autre palais, « coupé, dans le fond, par un vestibule en travers duquel on voit un jardin superbe et charmant, décoré de plusieurs vases d'orangers chargés de toutes sortes de fruits ». Aglaure et Cidippe, les sœurs de Psyché, 1380
s'avançait dans des robes à la si longue traîne qu'elles semblaient glisser debout, pareilles à deux serpents interminables que traduit, à l'avant, la stature galbée du corps féminin.

Zéphire, alors, les enlevait toutes deux dans un nuage. Leurs robes derrière elles montaient avec lenteur. Mais, déjà, le jardin, adieu ! A travers la scène, en biais avec une forte pente, coulait un fleuve. A même les montagnes russes d'une piste sinueuse en relief, se dévidait, à 1385
cet effet, un large torrent de soie, gigantesque essuie-main sans fin d'arts ménagers avec rappel sur un plan lisse.

Les amateurs de psychanalyse reconnaissent le rythme du rêve éveillé tel qu'à la suite de Desoille le pratique l'école de Paris. Amorcée par une descente, la courbe hallucinatoire introspective s'en va toucher, d'image en image, l'enfer, son creux suprême, avant de remonter, 1390
à travers d'autres visions, dans la délivrance exaltée.

L'enfer est là, sur la scène. Le bordent des ruines affreuses. Par leurs interstices chevelus on aperçoit des flammes qui sont, bel et bien, des flammes, dans des réverbères. Plus en avant, jaillissent, du plancher, d'autres flammes géantes et secouées, langues membraneuses à demi rigides, tournant vers la salle une convexité crispée. Leur verroterie reflète les lumignons à la 1395
colophane, qu'on appelle des feux d'arcanson, tandis que les paillettes du fleuve multiplient l'incendie au sein duquel se dresse, brusquement, le palais de Pluton, duquel palais jaillissent les furies.

Pour finir, après que Jupiter a plané sur son aigle, Vénus et sa suite d'un bord et, de l'autre, Psyché, qu'enlace le monstre annoncé, lequel n'est autre que l'amour, s'élèvent dans le rose et 1400
l'azur, comme portés par une sonore fumée de musiques et de fanfares, timbales, trompettes, tambours, les bois, les voix humaines, au-dessus de la terre toute couverte de sources, d'hommes, de femmes, de faunes, bosquets, démons, furies, géants, lutins, mégères, bacchantes, guerriers, acrobates, polichinelles et matassins, trois cents en tout.

1405 Exaspérant cette prodigieuse prodigalité visuelle Servandoni, trente ans plus tard, devait organiser, en ces mêmes Tuileries, des spectacles qui furent très courus. Leur élément primordial avoué n'était plus le texte, supprimé, ni les chants, exclus, mais le décor, le décor seul. Un pas de plus, c'était le cinéma. Reprenant les procédés de Servandoni, le photographe décorateur Daguerre amorça le pas. Ces dioramas rentraient dans la plastique ouverte.

1410 Celle-ci ne prévoit, en principe, aucune cloison physique ou autre entre la salle et la scène, moitiés d'un même tout compact, lui-même consubstantiel au continu de l'univers.

La plastique ouverte englobe les rythmes et les procédés de théâtre qui se recommandent d'une actualité plausible, et même utilitaire, dans la mesure où le lyrique et l'ornemental sont inséparables du pathos et de l'habitable des humains.

1415 Qu'a-t-elle donc, dans son jeu ? Mais l'architecture, la sculpture, les fresques, les tapisseries, les fanfares, les arènes, les joutes, les jongleries liturgiques médiévales en plein air, les mascarades chorégraphiques du temps des Médicis et des Valois, dames en folles et seigneurs en sauvages, les splendides parades que le rajah solaire de Versailles décrétait dans ses jardins, les revues militaires et la guerre elle-même, bref, tout ce que résume et contient
1420 l'opéra.

A la plastique ouverte s'oppose, il va de soi, la plastique fermée, confinée, accidentelle. Elle est représentée, entre autres, par la peinture dite de chevalet. Le refus que l'instinct populaire et petit bourgeois adresse à la peinture de chevalet non figurative vient d'une séculaire profondeur. Il trouve son prétexte dans l'arbitraire de cette peinture qui fourre, avec
1425 désinvolture, dans des cadres permettant de la transporter n'importe quand et n'importe où, des portions impérieuses et délimitées de cette mythologie de teintes, formes et lignes dont ces mêmes gens s'accommodent quand elle se propose à même les carrelages, les tapis, les mouchoirs, les vitraux, l'affichage mural et les buvards tachés, c'est-à-dire quand elle est à sa place dans la durée vécue. La ruée actuelle de nos grands peintres postcubistes vers la poterie
1430 atteste, chez eux, une nostalgie de rentrer dans l'ordre général.

A la plastique fermée appartient aussi la comédie de mœurs contemporaines, par exemple *Tartuffe*. En dépit d'une rédaction versifiée, le réalisme de *Tartuffe* heurte avec violence la raison et dégage une odeur sacrilège. Pourquoi ? La pièce montre, elle fait entendre, par pure indiscrétion, des personnages en vêtements usuels. Ils se comportent comme dans nos jours et
1435 nos nuits, au gré d'une intrigue où les désirs, les intérêts, les caractères, les appétits, les sexes s'affrontent dans le champ clos des meubles familiers, comme s'il existait deux mondes identiques et parallèles, et que, pour le prix d'une place au théâtre, on pût, de celui-ci, par la « gueule d'Arlequin » de la scène en son ouverture, regarder ce qui se passe dans l'autre. Deux mondes identiques et parallèles signifient deux fois Dieu, comble de l'hérésie.

4.3. Sublimité des opéras

L'opéra, lui, n'est pas arbitraire. Il n'est pas indiscret. Pas saugrenu non plus. Il a le droit de se donner pour un fait divers, féerique certes, machiné, somptueux, mais qui ne se produit qu'à son instant fatal, comme l'incendie de Rome ou le camp du drapeau d'or, dans la chaîne admise des événements. Il est, en tout cas, chaque fois, justifié, comme phénomène, de ce qu'il exprime la foncière aptitude de l'âme humaine à la religion, que représentent à merveille la musique et la poésie. 1440

Les entrées de ballet, dans *Le Bourgeois*, dans *Le Malade*, pour caricaturales qu'elles soient, raccordent ces comédies à la fantasmagorie mystique du théâtre. *Tartuffe* eût perdu tout venin si de burlesques farandoles de marmitons, quand il est question de gigot, l'avaient traversée, guidées par Lulli. Nous avons vu, voici peu, des groupements catholiques, au théâtre Antoine, manifester contre Sartre. L'idée d'aller faire du foin au Casino de Paris ne leur serait pas venue. *Dom Juan*, diabolique au niveau parlé, devient édifiant sous la plume de Lorenzo da Ponte, grâce aux violons de Mozart. Le 18 janvier 1671, dans la salle des Machines, le nonce pontifical applaudit *Psyché* à s'en rompre les mains. Il aime, approuve, encourage le sentiment dévotieux dont déborde cette prodigieuse solennité liturgique. 1450

Nulle irrévérence n'y malmène la divinité, Vénus, « elementorum origo initialis », origine initiale des éléments, ainsi que la nomme le Nord-Africain Lucius Apuleius, que nous appelons Apulée, auteur latin de la fable dont, à travers La Fontaine, Molière tira *Psyché*. 1455

Vénus est la mère du monde et de l'amour, termes à deux faces, l'une théologique, l'autre non. Elle est jalouse d'une femme, Psyché, laquelle, comme femme, dispose de pouvoirs et de charmes organiques dont Vénus elle-même, en son immensité, ne saurait connaître la jouissance qu'au prix de s'incarner dans une personnalité corporelle féminine définie, aventure périlleuse, calvaire, malheurs. D'où, logique apothéose l'ascension finale de la mortelle, exquise Prométhée, sans rivale dans sa nature et dans son espèce et digne de régner parmi les forces et les dominations. 1460

Suffisant et parfait dans son récital immédiat, d'une substance fabuleuse néanmoins, le poème est un nœud, limpide, de symboles relatifs aux trajets confrontés de l'âme et de la chair. Tous les rôles, père, sœurs, prétendants, y sont transposables en divers états spirituels. Dans la plénitude orthodoxe de cette sorte de mystère d'Eleusis rien ne subsiste du ton égrillard et parodique d'*Amphitryon*. Mais nulle pédanterie n'y désoblige la sublimité. Une aisance mélancolique la rend proche de notre cœur. 1465

Une partie de la pièce est de Corneille, officiellement. On l'imprime en caractères plus petits. Les couplets sont de Quinault. De Lully, les paroles italiennes de la plainte chantée du premier intermède. Cette précision distributive joue en faveur de Molière pour la fraction qui lui reste. Les vers en sont d'une souplesse harmonieuse qui distance largement Racine et se distingue avec force du grinçant archaïsme appuyé de *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Écoutez Vénus, amère, dire sa peine... 1470

*Moi, la fille du dieu qui lance le tonnerre,
Mère du dieu qui fait aimer,
Moi, les plus doux souhaits du ciel et de la terre,
Et qui ne suis venue au jour que pour charmer,
Moi, qui par tout ce qui respire
Ai vu de tant de vœux encenser mes autels,
Et qui de la beauté, par des droits immortels,
Ai tenu de tout temps le souverain empire,*

1480

1485 *Moi, dont les yeux ont mis deux grandes délités*
 Au point de me céder le prix de la plus belle,
 Je me vois ma victoire et mes droits disputés
 Par une chétive mortelle !

La langue française, d'un bout à l'autre de cette œuvre étrange, s'envole plus haut que les
1490 machines italiennes. Sa modulation cristalline à l'implicite mélodie n'est jamais inégale aux
idoles envisagées.

Si Molière faisait Zéphire, sa femme faisait Psyché, rôle inouï. Là, mieux que jamais nulle
part dans notre théâtre, brille et s'impose à l'infini la puissance de celle que Vénus, dans une
légère grimace d'envie, appelle une petite fille, la fragilité même, juste ce qu'il faut de
1495 présence matérielle pour supporter le poids d'une robe. Mais cette invraisemblable fragilité, à
laquelle, tout en écrivant ceci, je prête les vastes yeux noirs et la voix si jeune et si grave de
Françoise Spira qui fut, voici deux ans, une admirable Psyché au théâtre des Champs-Élysées,
cette fragilité doublée d'acier se ploie à supporter bien d'autres fardeaux que la soie ou le
velours. Elle est la rocaïlle creusée, elle est tanière du monstre, et c'est par elle que passe le
1500 fleuve des générations.

Les mauvaises langues affirment que *Psyché* marqua, comme *La Princesse* autrefois,
l'affleurement de nouveaux dangers pour l'honneur conjugal de Molière. Armande, en effet,
s'y était liée de trop près avec le jeune premier de la troupe, Baron, un peu fils adoptif du
patron, lui aussi. Baron, dans la pièce, vêtu et dévêtu d'argent, faisait l'Amour.

1505 Quoi qu'il en soit, le triomphe enregistré aux Tuileries détermina Molière et ses comédiens
à monter *Psyché* sur leur propre scène, au Palais-Royal. Il fallut transformer le local, afin,
note La Grange, de « le rendre propre pour des machines », remplacer la charpente, aménager
les dessous, engager des violons, des ténors, des basses et des acrobates et, pour conduire les
ballets, Serge Lifar, qui s'appelait, alors, Beauchamps. Trente-huit recettes fructueuses
1510 couronnèrent ces efforts en démontrant la rentabilité d'un théâtre complet. Mais Lully n'allait
pas tarder à recevoir le portefeuille, ou, plutôt, le monopole de la danse et de la musique. Il ne
fut jusqu'aux montreurs d'ours et aux chanteurs des rues qui, désormais, n'apprirent à leurs
dépens ce qu'il en coûte d'empiéter sur le privilège de l'académie royale.

Pas plus tôt que Molière fut mort, Lully prit le Palais-Royal, dont il fit l'Opéra. Il y
1515 succomba, lui aussi, sur le chantier, d'un orteil qu'il s'était cassé au cours d'une répétition
mouvementée.

5. Le bouquet / Das Bouquet

Après *Psyché* et avant sa mort, Molière récapitule, en ses pièces nouvelles, les trois axes principaux de son œuvre. Avec *Les Fourberies de Scapin* il revient, d'abord, à cette comédie italienne qu'il avait imitée en long et en large à ses débuts. A ce propos, il est faux de dire que les Andréini, les Gabrielli, qui furent ses maîtres, improvisaient en scène. Aucune représentation commerciale ne l'eût supporté. Seulement, leur naturel conduisait à le croire. Jusque dans la vie ces acteurs étaient liés à leurs personnages stéréotypés d'une pièce à l'autre de leur répertoire. 1520

La Comtesse d'Escarbagnas, ensuite, encadrant une pastorale non retrouvée, rappelait et clôturait la série de divertissements, dus à la commande royale, dont la fleur venait d'être *Psyché*. La musique de cette *Comtesse* n'était pas du terrible Lully, mais de Charpentier. 1525

Les Femmes savantes, satire sociologique, moralisante et contemporaine, avait, comme *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, l'audace de parler en alexandrins.

Enfin, *Le Malade imaginaire* rassemble, dans une joyeuse apothéose funèbre, ces genres divers, hormis l'inclassable, ou non classique, *Dom Juan*. La drôlerie mouvementée de l'action, l'épilogue du préambule et la sûre peinture de mœurs captées dans leur gros détail acheminent à l'immortelle mort de cet acteur qui s'écrivait lui-même, de cet écrivain qui se jouait, de cet excellent homme d'affaires, de ce mari complexe, de ce comédien des pieds jusqu'à la tête, que les érudits n'ont jamais fini de perdre dans le miroitement pailleté des recherches, notes et pistes qui les renvoient sans cesse du goguenard registre de La Grange aux excitants clins d'œil de Tallemant des Réaux, à la poursuite d'un être qui, plus on le serre de près, plus il s'évanouit, souple comme un voleur, furtif comme les dieux. 1530 1535

« Il était d'un esprit original et avait des saillies très piquantes. » C'est Taschereau qui parle. Pour l'instant, il parle de Cyrano. « Sa comédie du *Pédant joué*, ajoute-t-il, obtint assez longtemps les applaudissements du public. Mais elle n'a d'autre mérite que d'avoir fourni deux scènes aux *Fourberies de Scapin*. » 1540

En général, en tête des diverses éditions scolaires de Molière, il en va de même. On déballe avec soin la liste de ses emprunts. Cette probité scientifique ne peut que déconcerter. Son dessein semble être d'enfouir les scrupules de l'étudiant, et ceux du commentateur lui-même, sous une telle montagne de larcins démontrés qu'il faut, en fin de compte, que Molière ait les reins solides pour émerger, de cette avalanche, non seulement sain et sauf, mais pourvu de la gloire qui s'attache aux grands rapaces lorsque du nombre même de leurs prises et de leurs proies s'accroît leur magnifique impunité. Cyrano, dans le *Cyrano* de Rostand, au nom de tous, a pardonné. 1545

Les sources de Molière ne se comptent pas mais ne comptent pas. 1550

Il est ce qu'en sidérurgie on appelle un convertisseur.

Il ne tire pas le fer du sol. Mais tout ce qui lui tombe sous la main lui sert à faire du Molière.

S'il écrit en vers, c'est pour obéir à l'usage de son époque. A l'inverse, sur ce point, de la nôtre, elle considérerait la prose comme extravagante sur la scène. La poésie, par contre, y semblait à sa place naturelle, en raison, sans doute, d'une vague imputation de liturgie psalmodiée, que le théâtre traînait toujours. Mais les vers de Molière ne visent que l'effet moqueur. 1555

Nous apercevons, surtout par *Le Bourgeois gentilhomme*, son chef-d'œuvre, qu'il manie à merveille le langage parlé. Ses répliques concrètes puisent dans l'opportunité vivante du propos leur plénitude articulée. 1560

Rompé à toutes les expériences, le cœur haletant, et non le poumon, il n'a qu'une idée à lui.

Pas même une idée, une tendance. Une pente. Une habitude. Laquelle ?

Les droits de l'incrédulité sont égaux à ceux de la foi.

1565 Sa doctrine est là.

Scepticisme sans condition. Suicide à longue solitude.

Il est là, son triomphe, que nul calcul délibéré n'aurait su produire avec un tel bonheur dans les courbes de l'arc.

1570 Shakespeare, écrivain entre les écrivains, se situe, on l'a dit, au-delà de Shakespeare, au-delà de l'Angleterre, fourré germanique plein de fées bretonnes et, déjà, du coassement américain de James Cagney et de la sorcellerie optique de Walt Disney.

Quand nous sommes tentés de douter des titres anglo-saxons au gouvernement de la planète, et prêts à revendiquer une primauté spirituelle, dont nous serions les dépositaires et les usufruitiers, comparée avec honneur au monde machiniste où règne le monosyllabe
1575 télégraphique, Shakespeare se dresse avec son *Hamlet* et, plus redoutables encore, ses sonnets.

Nous, nous avons Molière, acteur de métier, directeur harcelé, qui se crève à faire des pièces pour compenser les bides qu'il prend avec Corneille et quand Racine lui claque dans la main.

1580 Molière n'est au-delà de rien. Il a pour masque son visage.

Il fait rire sur le dos de l'humanité distinguée, instruite, sentimentale, sacrée.

Il est l'homme qui refuse l'humanité.

Grâce à lui notre nation, malgré les guerres et les diverses barbaries dont il fallut qu'elle portât le poids quelquefois responsable, fait entendre, sans système, sans dogmatisme, non pas
1585 même au nom du bon sens mais au nom d'un spectacle gai, la protestation contre tout au monde, qui nous absoudra.

Molière n'est au-delà de rien, mais rien n'est au-delà de lui.

Nach *Psyché* und vor seinem Tod fasst Molière in seinen neuen Stücken noch einmal die drei wichtigen Achsen von seinem Œuvre zusammen. Mit *Les Fourberies de Scapin* kommt er zuerst in diese italienische Komödie zurück, die er lang und breit in seinen Anfängen nachgeahmt hatte. Diesbezüglich ist es falsch zu behaupten, dass die Andreini, die Gabrielli, welche seine Meister waren, auf der Bühne improvisierten. Keine kommerzielle Darbietung hätte das ertragen. Allein ihre Natürlichkeit hat zu diesem Glauben geführt. Bis in das Leben dieser Schauspielenden haben ihre stereotypen Figuren von einem zum anderen Stück in ihrem Repertoire gelegen.

La Comtesse d'Escarbagnas rahmt danach eine nicht wiedergefundene Pastorale ein, rief hervor und beendete die Reihe von Unterhaltungen aufgrund des königlichen Befehls, deren Blume gerade *Psyché* geworden war. Die Musik von dieser Gräfin war nicht von diesem super tollen Lully, aber von Charpentier.

Les femmes savantes, soziologische, moralische und zeitgenössische Satire, hatte wie *Tartuffe* und *Le Misanthrope* die Kühnheit in Alexandrinern zu sprechen.

Schließlich trägt *Le Malade imaginaire* in einem lustigen, finsternen Höhepunkt diese unterschiedlichen Genre zusammen, bis hin zu dem Herausragenden, sonst nicht Klassischen, *Dom Juan*. Die dramatische Komik der Handlung, das Hirtengedicht des Vorspiels und die zuverlässige Malerei aufgefangener Sitten in ihrem großen Detail befördern den unsterblichen Tod dieses Schauspielers, der für sich selbst schrieb, dieser *écrivain*, der sich selbst spielte, dieser exzellente Geschäftsmann, dieser komplexe Ehemann, dieser Komiker von Kopf bis Fuß, den die Gelehrten niemals aufgehört haben in diesem gestreuten Glanz von Forschungen, Notizen und Spuren zu verlieren, die sie unaufhörlich, mit einem erregenden Augenzwinkern für Tallemant des Réaux, auf der Suche nach einem Wesen zu dem spöttischen *registre* von La Grange zurückführen, welches je näher man es umklammert, desto mehr verblasst – biegsam wie ein Dieb, verstoßen wie die Götter.

„Er hatte eine originelle Kraft und sehr anziehende Geistesblitze.“ Das ist Taschereau, der spricht. Im Augenblick spricht er von Cyrano. „Seine Komödie *Pédant joué*,“ fügt er hinzu, erhielt lange genug den Beifall vom Publikum. Aber sie hat nichts anderes verdient, als zwei reichlich ausgestattete Szenen in *Fourberies de Scapin*.“

Im Allgemeinen steht am Anfang verschiedener schulischer Molière-Editionen dasselbe. Man kramt mit Sorgfalt die Liste seiner Darlehen aus. Diese wissenschaftliche Aufrichtigkeit kann nur stören. Seine Absicht scheint durch die Skrupel der Studenten und selbst jene der Kommentatoren unter solch einem Berg von bewiesenen Diebstählen vergraben zu sein, dass es schließlich so sein muss, dass Molière die Standfestigkeit gehabt hatte, um aus dieser Lawine heraus zu kommen, nicht nur gesund und unverletzt, auch ausgerüstet mit der Anmut, welche sich an den großen Raubvögeln festklammert, wenn nach der gleichen Anzahl ihrer Einnahmen und ihrer Jagdbeute dennoch ihre wunderbare Straffreiheit steigt. Cyrano, in dem *Cyrano* von Rostand, hat im Namen aller vergeben.

Die Quellen von Molière werden nicht mitgezählt, also bedeuten sie nichts.

Es ist so, dass man in der Eisen- und Stahlindustrie einen Konverter benutzt.

Er zeigt nicht das Eisen aus dem Erdboden. Aber all das, was ihm unter die Hand fällt, hilft ihm dabei, den Molière zu geben.

Wenn er in Versen schreibt, dann deswegen, um der Notwendigkeit der Epoche zu gehorchen. Im Gegensatz zur heutigen betrachtet sie die Prosa wie eine exzentrische Person auf der Bühne. Dort schien die Poesie ihren natürlichen Platz zu haben, ohne Zweifel im Umfang einer undeutlichen Anschuldigung in heruntergeleierter Liturgie, die das Theater immer herumschleppte. Die Verse von Molière streben nur eine höhnische Wirkung an.

Wir bemerken, oftmals bei Bourgeois *gentilhomme*, seinem Meisterwerk, dass er mit

gesprochener Sprache hervorragend umgeht. Seine konkreten Nachbildungen schöpfen aus der lebendigen Zweckmäßigkeit seines Ausdrucks.

Zerbrochen an all den Erfahrungen, das Herz und nicht die Lunge keuchend, gab es nur eine Idee in ihm. Nicht wirklich eine Idee, eine Tendenz. Eine Neigung. Eine Gewohnheit. Welche?

Die Rechte der Ungläubigkeit entsprechen denen des Glaubens.

Seine Doktrin ist da.

Bedingungsloser Skeptizismus. Selbstmord wegen langer Einsamkeit.

Er ist da, sein Triumph, nicht mal eine entschiedene Berechnung hätte ein solches Glück in den Wölbungen des Bogens erzeugen können.

Shakespeare, *écrivain* unter den *écrivains*, liegt – wie gesagt wurde – über Shakespeare, über England, germanischem Dickicht voller britannischer Feen und amerikanischem Quaken von James Cagney und optischer Zauberei von Walt Disney.

Wenn wir dazu geneigt sind, an den angelsächsischen Titeln der Regierung des Planeten zu zweifeln und bereit, eine geistige Oberhoheit zurückzufordern, wären wir derer Verwahrer und Nutznießer. Verglichen mit der Ehre einer maschinellen Welt, wo die telegraphischen Einsilber regieren, lehnt sich Shakespeare mit seinem *Hamlet* und noch furchterregender seinen Sonetten auf.

Wir, wir haben Molière, beruflich Schauspieler, gequälter Direktor, der sich abrackert Stücke zu machen, um die Flops auszugleichen, die er mit Corneille macht und wenn Racine ihn beklatscht.

Molière ist über nichts. Er hat als Maske sein Gesicht.

Er bringt sein Publikum hinter dem Rücken der vornehmen, gebildeten, sentimental, geheiligten Menschlichkeit zum Lachen.

Er ist der Mann, der die Menschlichkeit ablehnt.

Dank ihm hört unsere Nation, trotz der Kriege und der verschiedenen Barbareien, derer es bedurfte, dass sie die manchmal erforderliche Schwere aushielt, zu, ohne System, ohne Dogmatismus, nicht in gesunden Menschenverstand sondern in einem ausgelassen Spektakel, der Protestaktion gegen alles in der Welt, der wir Absolution erteilten.

Molière ist über nichts, aber nichts ist über Molière.

Filmographie

Chaplin, Regie: Richard Attenborough, Bluray, STUDIOCANAL 2011; (Orig. US 1992).

„Entretien d'Ariane Mnouchkine avec François Duplat, filmé par Bernard Zitzermann“, *Molière*, Regie: Ariane Mnouchkine, DVD-Video, Bel Air 2007; (Orig. *Molière ou la vie d'un honnête homme et son siècle*, FR 1978).

Der die Tollkirsche ausgräbt, Regie: Franka Potente, DVD-Video, X Filme Creative Pool GmbH 2006; (Orig. DE 2006).

Juha, Regie: Aki Kaurismäki, DVD-Video, Pandora Film 2006; (Orig. FI/DE 1998).

Moderne Zeiten, Regie: Charles Chaplin, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2003; (Orig. *Modern Times*, US 1936).

Molière, Regie: Ariane Mnouchkine, DVD-Video, Bel Air 2007; (Orig. *Molière ou la vie d'un honnête homme et son siècle*, FR 1978).

The Kid, Regie: Charlie Chaplin, DVD-Video, Warner Bros. Entertainment 2003; (Orig. US 1921).

Bibliographie

Adorno, Theodor W., „Das Essay als Form“, *Noten zur Literatur* Bd. 11 *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 9–33.

Astruc, Alexandre, „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Hg. Christa Blüminger, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges. 1992, S. 199–204.

Aubignac, François Hédelin d', *La pratique du Théâtre*, Hg. Pierre Martino, Alger: Carbonel 1927.

Audiberti, Jacques, „Das schwarze Fest“, *Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti*, Übers. Claus Bremer, München: dtv 1966, S. 221–286; (Orig. *La Fête Noire*, 1949).

Audiberti, Jacques, „Die Eingeborenen von Bordeaux“, Übers. Peter Stein, *Theater Heute* 3/1966; (Orig. *Les Naturels du Bordelais*, 1953), S. 55–72.

Audiberti, Jacques, *Molière. Dramaturge*, Collection Les grands dramaturges, Paris: L'Arche 1954.

Audiberti, Jacques, *Molière*, Paris: L'Arche 1972; (Orig. 1954).

Audiberti, Jacques, *Molière*, Paris: L'Arche 1997; (Orig. 1954).

Audiberti, Jacques, *Theaterstücke I*, Hg. Max Hölzer, Neuwied am Rhein: Luchterhand 1961.

Audiberti, Jacques, *Dimanche m'attend*, Paris: Gallimard 1965.

Baader, Renate (Hg.), *Molière*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (= Wege der Forschung Bd. 261).

Bibliographie

Bickerton, Emilie, *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*, Übers. Markus Rautzenberg, Zürich: diaphanes 2010; (Orig. *A Short History of Cahiers du cinéma*, London: Verso 2009).

„Biografie“, *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+ch756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=b24_3033712, 18.11.2011.

Bradby, David, *Modern French Drama 1940–1990*, Cambridge: Univ. Press 1991; (Orig. 1984).

Bradby, David/Andrew Calder (Hg.), *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge: University Press 2006.

Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart/Weimar: Metzler 1993–2007.

Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters* Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.

Brook, Peter, *Der leere Raum*, Übers. Walter Hasenclever, Hamburg: Hoffmann & Campe 1970; (Orig. *The Empty Space*, 1968).

Burke, Peter, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin: Wagenbach 1993.

Cahiers du cinéma (Hg.), *Le Mur du fond. Ecrits sur le cinéma*, Paris: Les Editions de l'Etoile 1996.

Calder, Andrew, *Molière. The Theory and Practice of Comedy*, London: The Athlone Press 1993.

Bibliographie

Centre Culturel de Cerisy-La-Salle (Hg.), *Audiberti. Le Trouble-Fête*, Paris: Éditions Jean-Michel Place 1979.

Chaplin, Charles, *My Autobiography*, London: The Bodley Head 1964.

Cornell, Kenneth, „Audiberti and Obscurity“, *Yale French Studies* 4/1949, S. 100–104.

„Das Institut“, tfm *Universität Wien*, <http://tfm.univie.ac.at/institut/>, 08.01.2012.

Deleuze, Gilles, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989;

Deleuze, Gilles, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Dock, Stephen Varick, *Costume & fashion in the plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière: a seventeenth-century perspective*, Genf: Editions Slatkine 1992.

„Essay“, *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=b24_3033712, 18.11.2011.

Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbek: Rowohlt 1991; (Orig. *The Theatre Of The Absurd* 1961).

Fetz, Bernhard/Wilhelm Hemecker (Hg.), *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Berlin/New York: de Gruyter 2011.

Fischer, Robert, „Quellen/Anmerkungen/Ergänzungen“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 373–390.

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005.

Bibliographie

Garncarz, Joseph, *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2010.

Giraud, Michel, *Audiberti*, Paris: Éditions Seghers 1973.

Goethe, Johann Wolfgang, „Zum Shakespears Tag“, *Ästhetische Schriften 1771-1805* Bd. 18 *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Hg. Friedmar Apel, Frankfurt a. M.: dtv 1998, S. 9–12.

Grafe, Frieda, „Falsche Bauern, falsche Soldaten und was für ein Volk. Am Beispiel Leni Riefenstahl: Film im Nationalsozialismus“, *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt* Bd. 5: *Ausgewählte Schriften*, Hg. Enno Patalas, Berlin: Brinkmann & Bose 2004, S. 11–18.

Grimm, Jürgen, *Molière*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002 (= Sammlung Metzler Bd. 212).

Guérin, Jeanyves, *LE THÉÂTRE D'AUDIBERTI ET LE BAROQUE*, Paris: Éditions Klincksieck 1976.

Guérin, Jeanyves, „Texte et théâtralité chez Audiberti“, *Modern Languages Studies* 11/1, 1980–1981, S. 64–74.

Guicharnaud, Jacques (Hg.), *Molière. A Collection of Critical Essays*, New York: Prentice-Hall 1964.

Hildesheimer, Wolfgang, „Die Subjektivität des Biographen. [1981]“, *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Hg. Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker, Berlin/New York: de Gruyter 2011, S. 285–295.

Hulfeld, Stefan, „Komödiantischer Nihilismus“ *Maske und Kothurn* 51/4, 2006, S. 21–29.

Bibliographie

Hulfeld, Stefan, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich: Chronos 2000, 379–401.

Hulfeld, Stefan, „Unterhaltung“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 375–377.

Hydak, Michael G., „Molière ou la vie d'un honnête et son siècle by Ariane Mnouchkine“, *The French Review* 52/6, 1979, S. 957–958.

Imbs, Paul (Hg.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du Xxe siècle (1789-1960)*, Tome Septième, Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique 1979.

Jannidis, Fotis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000.

Kadric, Mira (Hg.), *Translatorische Methodik*, Wien: Facultas 2007.

Kreuder, Friedemann, „Komisches“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 170–175.

Lottman, Herbert R., *La Rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide, Traduction de l'américain par Marianne Véron*, Paris: Éditions du seuil 1982; (Orig. *The Left Bank* 1981).

Malraux, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris: nouveau monde 2003; (Orig. 1946).

Meyer-Lübke, W. (Hg.), *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung³ 1935.

Bibliographie

Michels, Eckard, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart: Steiner 1993.

Molière, *Die Schule der Frauen. Die Kritik der 'Schule der Frauen'. Die Schule der Ehemänner. Drei Komödien*, Übers. Hans Weigel, Zürich: Diogenes 1988.

Molière, *Drei Stücke*, Übers. Tankred Dorst, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.

Molière, *Sämtliche Werke*, Hg. Eugen Neresheimer, Übers. M. Beutler u.a., 6 Bde., Berlin: Propyläenverlag 1911-1921 (Bd. 2-5 erschienen in Leipzig/München: Georg Müller).

Moore, G. W., *Molière. A New Criticism*, Oxford: Clarendon Press 1962; (Orig. 1949).

Prieur, Jérôme, „Préface. Audiberti au cinéma“, *Le Mur du fond. Ecrits sur le cinéma*, Hg. Cahiers du cinéma, Paris: Les Editions de l'Etoile 1996, S. 13–25.

Raffener, Rosina, „Eduardo De Filippo“, Diss., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1978.

Robert, Paul, *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Tome III, Deuxième Édition, Paris: Dictionnaires Le Robert 1987.

Roesner, David, „Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies“, *Maske und Kothurn* 51/4, 2006, S. 479–491.

Romero, Laurence, *Molière: Traditions in criticism. 1900–1970*, Chapel Hill: U.N.C. Departement of Romance Languages 1974.

Schleiermacher, Friedrich, „Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“, *Das Problem des Übersetzens*, Hg. Hans Joachim Störig, Stuttgart: 1963.

Bibliographie

Schwarz, Birgit, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien: Böhlau 2009.

Scott, Virginia, *Molière. A Theatrical Life*, Cambridge: University Press 2000.

Starobinski, Jean, 1789. *Embleme der Vernunft*, Hg. Friedrich A. Kittler, München: Fink 1988; (Orig. 1789 – *Les emblèmes de la raison*, 1973).

Stauffacher, Hans Rudolf, „Audiberti, der Freund“, *Theater Heute* 8/1965, S. 14–15.

Strich, Christian/Rémy Charbon/Gerd Haffmans (Hg.), *Über Molière*, Zürich: Diogenes 1973.

Truffaut, François, „Die sieben Todsünden der Filmkritik“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999; (Orig. „Les Sept péchés capitaux de la critique“, *Arts* 523/1955), S. 314–319.

Truffaut, François, „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“, *Die Lust am Sehen*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999; (Orig. „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31/1954), S. 295–313.

Versini, Georges, *Le théâtre français. depuis 1900*, Paris: Presses Universitaire de France 1970.

„Was ist ein Plagiat?“, *Universität Basel*,

http://philhist.unibas.ch/fileadmin/faculty/user_upload/redaktion/FormulareInfoblaetter/Was_ist_ein_Plagiat.pdf, 03.01.2011.

Zimmermann, Christian von, *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin/New York: de Gruyter 2006.

Zuschlag, Christoph, *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms: Werner 1995.

Abstract

Gegenstand dieser Diplomarbeit ist Jacques Audibertis Essay *Molière*, welcher in Form von Kontraststrukturen eine Darstellung zu Jean-Baptiste Poquelin als einen „l'homme-théâtre“²⁴⁶ entwickelt. Dafür legt Audiberti ein Autorensystem dar, welches abseits dieser Klassifizierung insbesondere hinsichtlich der *politique des auteurs* eine kulturwissenschaftliche Relevanz aufweist. Anhand von theater- und filmtheoretischen Aspekten soll diese argumentiert werden. Das Ziel der Diplomarbeit ist es den zeitlichen Bogen, den Audiberti in seinem Essay spannt, im Kontext szenischer Vorgänge des Kunsttheaters und Films zu kommunizieren. Indes gilt es ferner, Audiberti im Rekurs auf seine Tätigkeit als Journalist und Dramatiker in kulturellen Gegebenheiten seiner Zeit zu problematisieren.

Die Bestimmung Molière *écrivain* stellt dahingehend eine Kategorisierung dar, die den Fokus nicht dezidiert auf die dramatischen Texte richtet, sondern auf Molières eigentliche Berufung, dem Schauspiel. Für jene Definition entwickelt Audiberti einen Sprachstil und eine Methodik, die scheinbar inkongruente Phänomene miteinander in Beziehung setzen. Der Analyse und Kontextualisierung dieser Kontraststrukturen und den Autorenkategorien folgt letztlich ein theoretischer Diskurs über die Autorschaft, indem herausgearbeitet wird, inwiefern die Autorenkategorien im Zusammenhang mit dem *cinéma d'auteurs* reflektiert werden können.

Ferner versucht diese Diplomarbeit den Autor Jacques Audiberti in spezifischen Teilen seiner Biographie vorzustellen und anhand von *Molière* für die Wissenschaft interessant zu machen. Darüber hinaus dient die eigens für dieses Projekt in Auszügen angefertigte Übersetzung als Quellmaterial für die vorgenommene Argumentation und ist des Weiteren als ein Angebot zu verstehen, dem Essay mit eigenen Fragen gegenüberzutreten.

246 Zeile 935.

Curriculum Vitae

Thomas Ochs,
geboren am 12.10.1986 in Bad Kreuznach, DE

Ausbildung

05/2005	Abitur am 1. Staatlichen Gymnasium Sonneberg, DE
10/2006–09/2007	Magisterstudium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg
10/2007–03/2012 (Studienortswechsel)	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit weiteren Studienschwerpunkten in Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie

Filmarchivalische Tätigkeiten

10/2009–01/2010	Volontariat im Lichtspiel / Kinemathek Bern, CH: Archivierung und Identifizierung von Filmmaterialien
03/2010–06/2010	Volontariat im Österreichischen Filmmuseum in Wien, AT: Kopienkontrolle und Digitalisierung
02/2011–03/2012	Mitarbeiter des Filmarchiv Austria in Laxenburg, AT: Wissenschaftliche Aufarbeitung von Filmmaterialien

Andere Tätigkeiten

10/2010–06/2011	Mitarbeiter der Bibliothek des Essl Museums in Klosterneuburg/Wien, AT: Inventarisierung mit Artefact
10/2010–09/2011	Mitarbeit beim SYN – Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Mitglied des Vereins zur Förderung wissenschaftlicher Artikel Studierender im Bereich der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
seit 09/2011	Herausgeber des interdisziplinären Internetprojekts filmdenken.eu